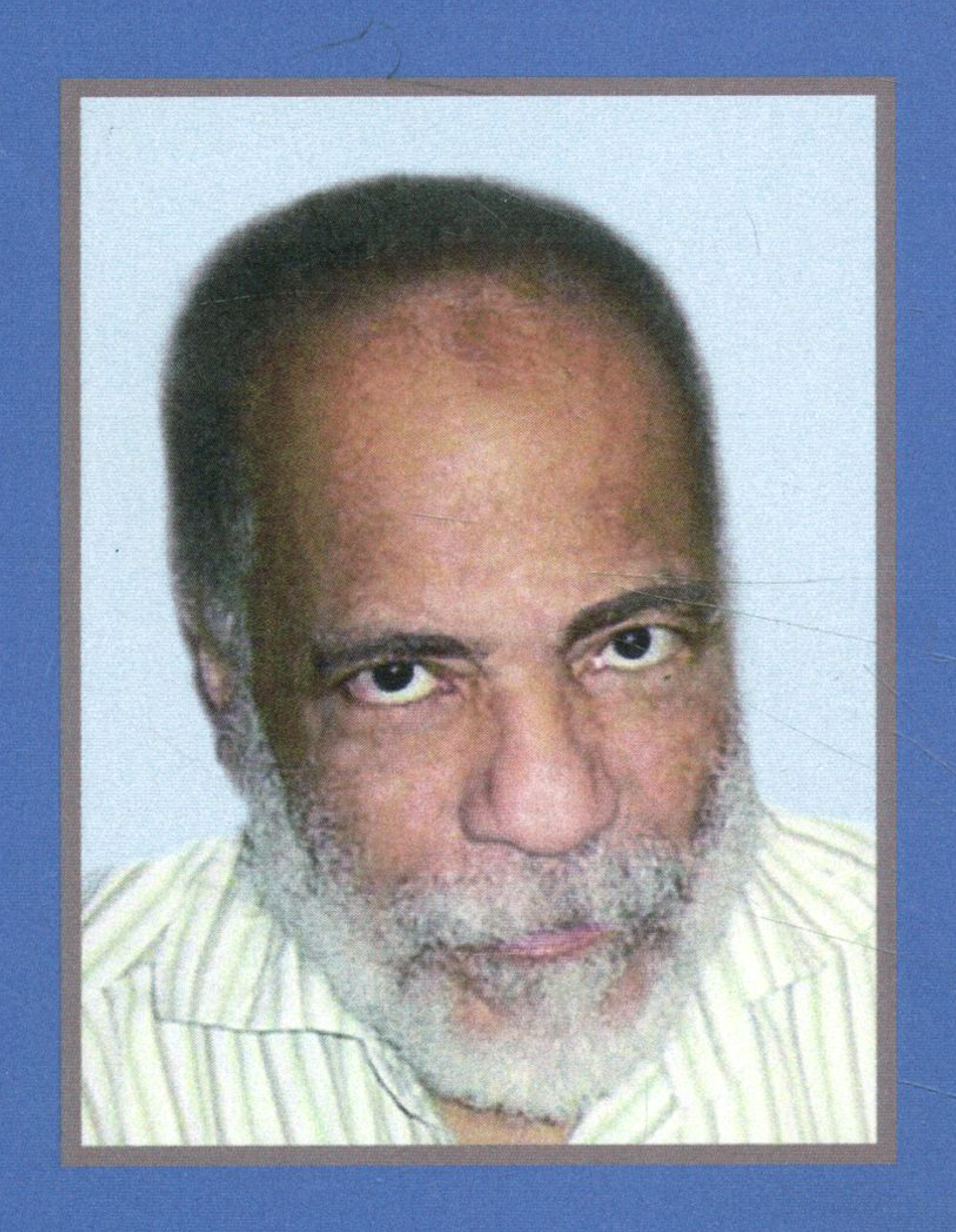


مختبر السرديات

محمد حافظ رجب

رائد التجديد في القصة العربية



تحرير

منير عتيبة

مختبر السرديات

محمد حافظ رجب

رائد التجديد في القصة العربية

تحرير

منير عتيبة

المحتويات

حـافظ رجب.. مسابقة نقدية ومؤتمر.. لماذا؟

منير عتيبة
المشرف على مختبر السرديات

لا أزال أؤمن أن أية حركة إبداعية تحتاج إلى حركة نقدية مواكبة وفاعلة لكي تكون بمثابة قوة الدفع إلى العمق لاستخراج أفضل ما في الإبداع وإلى الأمام لتوسيع نطاق الاطلاع على هذا الإبداع.

كانت مسابقة المختبر الأولى في القصة القصيرة، فكان لابد أن تكون المسابقة الثانية في النقد الأدبي.

ولم يكن اختيار اسم محمد حافظ رجب رائد التجديد في القصة القصيرة العربية عبثًا، فهو حالة نادرة من حالات الإبداع العلمي، وهو من القلائل في تاريخ القصة القصيرة العربية، فقد أضاف تجديدًا عميقًا ومهمًّا لنوعية الإبداع في هذا المجال، كما أنه رمز مهم جدًّا من رموز الإبداع السكندري، وهو أيضًا – وهي مفارقة لها أسبابها الكثيرة – ليس مقروءًا بالشكل المفترض أن يُقرأ به، وبالذات من الأجيال الجديدة.

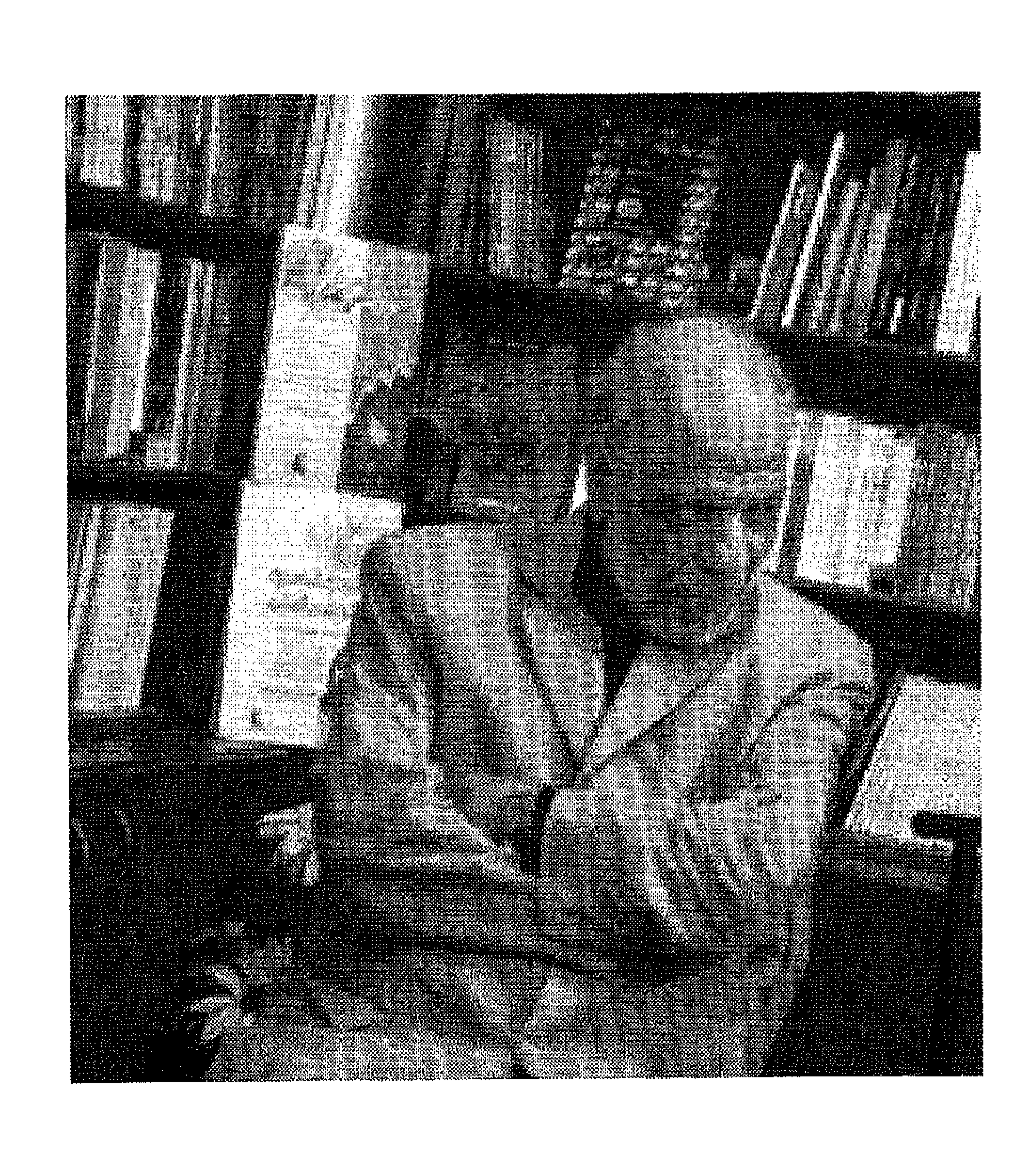
من هنا أتت فكرة أن يكون موضوع المسابقة النقدية للمختبر حول أعمال محمد حافظ رجب، ومن هنا أيضًا أتت فكرة أن لا يقتصر توزيع جوائز المسابقة على الفائزين على الصبغة الاحتفالية المعتادة، بل أن يقام مؤتمر يعاد فيه اكتشاف هذا المبدع الذي سيظل في حاجة دائمة لإعادة اكتشاف نظرًا لثراء وعمق وتفرد عطائه الإبداعي؛ حيث نقدم في هذا الكتاب شهادة محمد حافظ رجب على رحلته الإبداعية، وشهادات ثلاثة من المبدعين حوله، بالإضافة إلى الدراسات الثلاث الفائزة في مسابقة المختبر (محمد حافظ رجب رائد التجديد في القصة العربية) وببليوجرافيا أعدها الناقد الكبير الأستاذ شوقي بدر يوسف، وصور لمحمد حافظ رجب من مراحل حياته المختلفة.

اشتهر محمد حافظ رجب بعبارة (**نحن جيل بلا أساتذة**) وهي أعمق من مجرد صرخة إذا وضعت في إطار زمنها الثقافي والاجتماعي والسياسي.

لكن الأعمق هو ما أبدعه، وهو ما ثمنه معجم أكسفورد الأدبي قائلاً عن محمد حافظ رجب إنه صاحب (التجربة الثرية التي أسهمت في تغيير شكل القصة العربية عبر إمدادها بتقنيات جديدة).

التكريم الحقيقي لمحمد حافظ رجب، هو في قراءة أعماله من جديد مرة أخرى ومرات، وكذلك قراءة تجربته الإبداعية من حيث هي جرأة وشجاعة نادرة في أن يكتب نفسه وأن يتقبل أن يدفع الثمن، وكان الثمن باهظًا حقًّا.

المسابقة، والمؤتمر، وهذا الكتاب، وتقديرنا العميق لإبداعه، ومحبتنا العميمة لشخصه؛ كلها هدايا رمزية صغيرة نقدمها لرجل استحق ويستحق الكثير جدًا.



حكاية حياة

امتطاء نعال السباق الجامح

محمد حافظ رجب

مكتب هو هنا. هناك. يربض بين عديد من المكاتب. يحيا الأمل الخاص: أتعبته خصوصيته لم يلتحم معهم (في المدينتين) رغم صرامة العقاب لمن لم يلتحم. لم يقهقه إلا في القليل. ضحكاتهم: انتشار: دخان كثيف تلفظه السفن الغارقة الرابضة: حلم غريب غريق في الميناء الشرقي. في كل مكان. كئيب ظل كما كان. يرونه دخيلاًعلى الأمكنة: الأرائك. يصيبه الغثيان عندما تثقبه عبارات: الترقية. العلاوات. الحوافز. الاستمارات: البند يسمح. البند لا يسمح. لو كف عن التمرد: ودّع قيوده: الخصوصية: قال ما يقولون. قهقه كما يقهقهون. بلا مراقبة ذاتية. لما أدركه عناء التمرد العاتي.

شقي منذ ولد. شقي منذ وعى. شقي حتى الانتهاء. صامت صمت مقبرة (لم يعد الآن كما وصف البنيان) منذ البدايات: عند انبثاق فجر حتى قدوم النهايات.

"في محطة الرمل" عاونه الشيطان (دون أن يدرك) جذب بشباك عينيه عشرات النساء. البنات. من كل جنس ولون: يهبطن عليه: جذب نظرة. لمحة بصر. مرموق بينهن. لكن عندما يهبطن عليه: يدركه التلعثم يصمت يكف عن تحريك اللسان. تحتضر الكلمات. قبل أن تولد. يدخل صهريج الثلج. يغلق الباب عليه لا يرد. ماذا يقول. السحر الغامض القادم منذ بداية الأزمنة يجعلهن هائمات به.

يتسابقن للوقوف معه بجواره في أرضه مكان مأداه. لترى الأخريات أنه لهن. وكان العقاب (نهاية من كانت معه) وفقدت العين حيويتها: فقدت الروح اطمئنانها. سقط صريع الغرام الغامض لعشرات العابرات من كل نوع وجنس القادمات من الرمل. الذاهبات إليه.

بائع الفسدق والبندق واللوز وفول السوداني واللب. يعيش ذاته في حضن الأم الحنون: (سينما ستراند) يسند بنيانه عليها. بدأت الأنغام تتسرب منه. قال كلمات الساذجة الأولى. عن الزنوج قال. عن الزنوج في أمريكا. مضى به الخيال.

في مجلة (القصة) - ياسين سراج الدين - ظهرت البدايات. في مجلة (الفن - القشاش -كتب عن الكتاب والثوار ١٩٥٤- في عهد فاروق كتب رسالة إلى مجلة (أمريكا): أمريكا يا حمقاء يا مطاعة: أنت حليفة فرنسا. مضطهدة المغرب ومليكه. حمله رجال الشرطة (ببنيكته) إلى نقطة شريف (مكانها الآن قسم العطارين) أخذوا أقواله. قالوا له: (ابتعد عن مكانك. مكانك لا يحتمل الكلام في السياسة) ودعه الضابط: (دي مصر لازم تفخر إن فيها واحد بياع بيكتب بالشكل ده) في الثورة - وهم يزورون المدينة - يبتاع الورد - بقروشه القليلة - ينثرها على موكب الثوار. الزاحف. في عام ١٩٥٤ يحفرون نفقًا للمشاة (لم يكن هناك ما يدعو لذلك). الغيوم تحجب لون الشمس آن الأوان للمغادرة. الرحيل عن المكان بلا أقنعة حمل المتاع البسيط (بدأت المأساة هنا تتجشأ لعنتها) حانت اللحظة. يغادر رحم الأم إلى مكان أمطار تحمل السيول العاتية: وداعًا يا زهرة الحب الفواح بإكسير الشباب إلى حانوت الأب. فول .طعمية. عدس. فاصوليا. تغير المناخ: أعاصير عاتية قادمة من وراء البحار. محرقة الجمر تحرق كائنها. كيف الهروب والطرق ملتاثة العقل. وعرة الطرق تفغر فاها لابتلاع الإنسان.

حائر الأب معه (لم يخلق للرقود في حلة عدس أو قدح فول أو فاصوليا: مسكين أنجب مسكينًا. القلق العاتي يجرف الابن (لم يعد له ابنًا بعد أن رأى الأبناء من الأخرى) يبث فيه شرارات اللهب. لا قدرة على المواصلة بعيدًا عن صرة المدائن. معشوقته محطة الرمل. حتى آخر رمق. يعصر ثدييها. ويل له من اللهب.

صديق (حقيقي) ضابط بالمباحث العامة قسم الأجانب (يوسف فوزي) قال ابن المحطة له:

- ضائع أنا. صديقك عاطل الحركة. يريد أن يستقر.

قال الضابط لصاحب شركة حلويات نادلر (يهودي).

- شغل ده؟

رد اليهودي ملك البونبوني: أمرك مطاع. سيد الزمان.

عامل صار ابن بائع محطة الرمل الحديد تنقل الصناديق (حيث توزع الحلويات في السوق) يحمل جبالاً من الجسد الفارغ. كف الجسد عن حمل المعاناة. برك الجمل بما حمل. وما قام من قسوة المعاناة حمل على طبيب الشركة. قال الطبيب: نرفز ٣٠ يومًا إجازة. في نهاية الإجازة جاءه خطاب الشركة بالاستغناء عنه. محل صغير في قهوة صغيرة يملكها عجوز يوناني (أخنف): فانجلى. يملك المحل الصغير آخر:

- لك لو أردت. إلى هنا حظ.

كلمات الرب يقولها مخلوقة للآخرين. تسرى تجمع حوله الأحبار. في "المساء" تألق الصبي كون رابطة كتاب الطليعة قواقع القهوة. تنبأ له لطفي الخولي بما سيكون: (مستقبل الأقصوصة في مصر سوف ينبع من هذه الرابطة).

استدعوه إلى (مديرية الأمن) - المحافظة سابقًا - سأله (ممدوح سالم) رئيس حزب مصر. رئيس الوزراء في عهد السادات.

- بتحب مين من الكتاب؟
- مكسيم جوركي.
- بتحبه ليه؟
- لأنه بيكتب عن الفقراء.
- وبتحب مين من المصريين؟
- يوسف إدريس (لم يكن يعرفه. سمع عنه. فقال ما يعتقده).
- تحبه ليه؟
- لأنه بيكتب عن الفقراء.

تركوه يعود إلى القهوة. وهو رئيس رابطتها كما كان. حرب ١٩٥٦. ذهب أعضاء الرابطة والأصدقاء. يتدربون على حمل السلاح في فرق المقاومة الشعبية.

ترك التبغ بائع التبغ. كتب الصبي رسالات استغاثة لعدد من المسئولين ميت حي هو. تنساب منه رائحة النهايات (هكذا يظن).

طرق بابه (صلاح عبد المتجلي) مدير مكتب يوسف السباعي. دعوة لمقابلة سيده في فندق فلسطين (الاحتفال بذكرى شوقي) هذا الذي حمل إليه رسالة الحضور سقاه المر أشكالاً وألوانًا. من ماء الجحيم أعطاه الجرعات حتى فاض على الضفتين عندما صار موظفًا بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب.

احترق الأب. ذراعه اليمين. يفر إلى عوالم مجهولة. ليس لها عنوان: يترك الأب وحده يغرق في حمامات زيت الطعمية والفول وأطباق العدس والفاصوليا (قوت فقراء من يشتغلون في محطة الرمل) ارتدى حلة زواجه الفقيرة. ذهب إلى الفندق. التقى بيوسف السباعي لأول مرة. ألقى عليه يوسف السباعي شباك قدره:

إنت عايز تشتغل بجد والا عاوز تلعب؟

بصدق الساذج الغرير ناوله الجواب:

لأ. عايز أشتغل وأعرق.

قال بدهاء قدره:

عاوز كام؟

ظن أنه يرفضه لو رفع ثمن التبن وباقي طعام الماشية؟

قال وفي خياله في هذه اللحظة سعر الإنسان جسمًا في عامل قِدرة الفول، السباعي أبو عصا:

تلاتين أو أربعين صاغ.

قال السيد يوسف السباعي حاكمًا بالفقر الأبدي ملبيًا قدره:

خلاص تاخد عشرة جنيه في الشهر.

استيقظ الساذج من غفوته. وقع في شر الداهية ممثلاً في يوسف السباعي. قدره:

- طيب خليها اتناشر.
- لأ. خلاص عشرة جنيه. تيجي تستلم الشغل في سبتمبر.

جمع الأب الجريح: الأقارب والأصدقاء.

- يا ابني ارجع عن طريقك اللي إنت ماشي فيه. خليك مع أبوك ماتسيبهوش والمطعم لك بعد عمر طويل.

سخر صغير التجربة من دكان الفول والطعمية والفاصوليا والعدس ومن الرجال المجربين.

صمم على الرحيل. كتب رفيق إلى الرفاق في العاصمة ليعاونوه (لم يكن رفيقًا مثلهم لكنه ينحاز إليهم وقتها) ذهب إلى رفيق طيب اسمه (حسني تمام) في السيدة حمله هذا إلى رفيق عامل اسمه (نجاتي) يعمل في مصنع غزل. (أعينوا القادم إليكم. ارحموه من البحث عند جدران تضمه: اللحم. العظام. الدم. الجلد. الجليد المتجمع حول القلب. أعينوه: تخطى زرع الشوك والحنظل المر المرير).

شارك الرفيق العامل نجاتي سريره: الأب له عين واحدة. الأم بلهاء من أهل الغرابة.

لم ينم الليل بطوله. أول مرة ينام مع أحد في فراش غير فراشه. جاء النهار. ذهب إلى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية. شارع حسن صبري. الزمالك. سفارات الأجانب - فيلا الأميرة رقية. السكون سارح الخطى يحيط بأجواء الفيلا. جنة من جنات أرض الميعاد. كسره السكون. رعب جارف جرفه. إحساس النهايات يغمره. لابد من أن يفر. أين صخب الأماكن التي عاشها فوق ظهر البحر. سينما ستراند. محلات على كيفك.

على مدى الشوف تربض قلعة قايتباي. وصليل مركبات الدنيا الحافلة يريد في الأعماق. لن يمكث في هذه البقعة المسكونة بصمت هادر كئيب. رعب كامن في أغوار سحيقة ينخر في القاع وسنوات تمزق ما بين جموح أب وجموح أم. يضعه تحت مقصلة السكين. في الليلة الثانية استيقظ على ثرثرة نسوة مع أم من جاء إليه.

- مين اللي جه عندكم ده؟

قالت أم الرفيق ببلاهة:

- ده باين عليه حرامي.

حرامي والعين الواحدة. ارتدى ملابسه. صمم على وضع عنقه تحت سكين من غادره منذ قليل: المعلم. الأب. كتب رسالة استقالة. قال يوسف السباعي ابن قدره:

- فيه حاجة مضيقاك؟

قال: لأ. ولكني قررت الفرار.

للحانوت عاد لم يقل للأب إنه ترك خلفه المكتب والتليفون (أشياء تستهوي غيره لحظتها).

قال الأب: (لا عودة لك إلينا) سدوا الأبواب في الوجه لن يعود إلى ما كان فيه. تدخل الصنايعية: (أنت الأب. الحنان. الغفران. أنت الرب) استجاب الأب: إلى المخزن يعود. إلى الحجر. يدق جماجم

حبات الفول. تصير عجينة تنتظر الشواء. دق حبات الفول يومًا أو بعض يوم. وهن العظم فيه. بعد وقت انتقل إلى عالم أرض المطعم. صار جرسونًا. الاحتمال انهار. اصطدم صبي محطة الرمل بمعلمه. قرر القرار الأخير. الإضراب عن الطعام. حتى يستجيب من أعطاه الجنيهات العشرة في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب.

ترك رسائل بما قرره في المكاتب المحلية للجرائد في الإسكندرية. بعد أيام ارتد إليه الصدى: (عبد المنعم السولفي. مدير مكتب الجمهورية) يطلبه: فك حصار الإضراب بزجاجة برتقال. تناولته يد الأم في حديقة محطة مصر ابتاعت له بطاطا: إسورة ذهب حار لا يبرد لهيبه. شجعه الأصدقاء إلى السفر إلى القاهرة ركب القطار. في الجمهورية همّ أن يتعلق بكامل الشناوي وأحمد رشدي صالح. لكنه كف.

ذهب إلى نجيب محفوظ وأحمد باكثير. يعرض أمره عليهما.

قال نجيب محفوظ: حد يسيب القاهرة. ويهرب منها إلى فيلا الأميرة رقية بالزمالك عند سكرتير يوسف السباعي ألقى عصا الترحال. نظر إليه يوسف السباعي مندهشًا: (هذا الغريب القادم من الأحراش لا شبيه له). عاد إلى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب أحد موظفيه بـ١٠ جنيهات.

القاهرة. من مقهى إلى مقهى. سهرات الليالي والرياح هوج تعربد في الأحشاء مع من قدموا لبناء الحلم وإرساء الأمل. بالجنيهات الكسيحة تتحرك الأقدام.

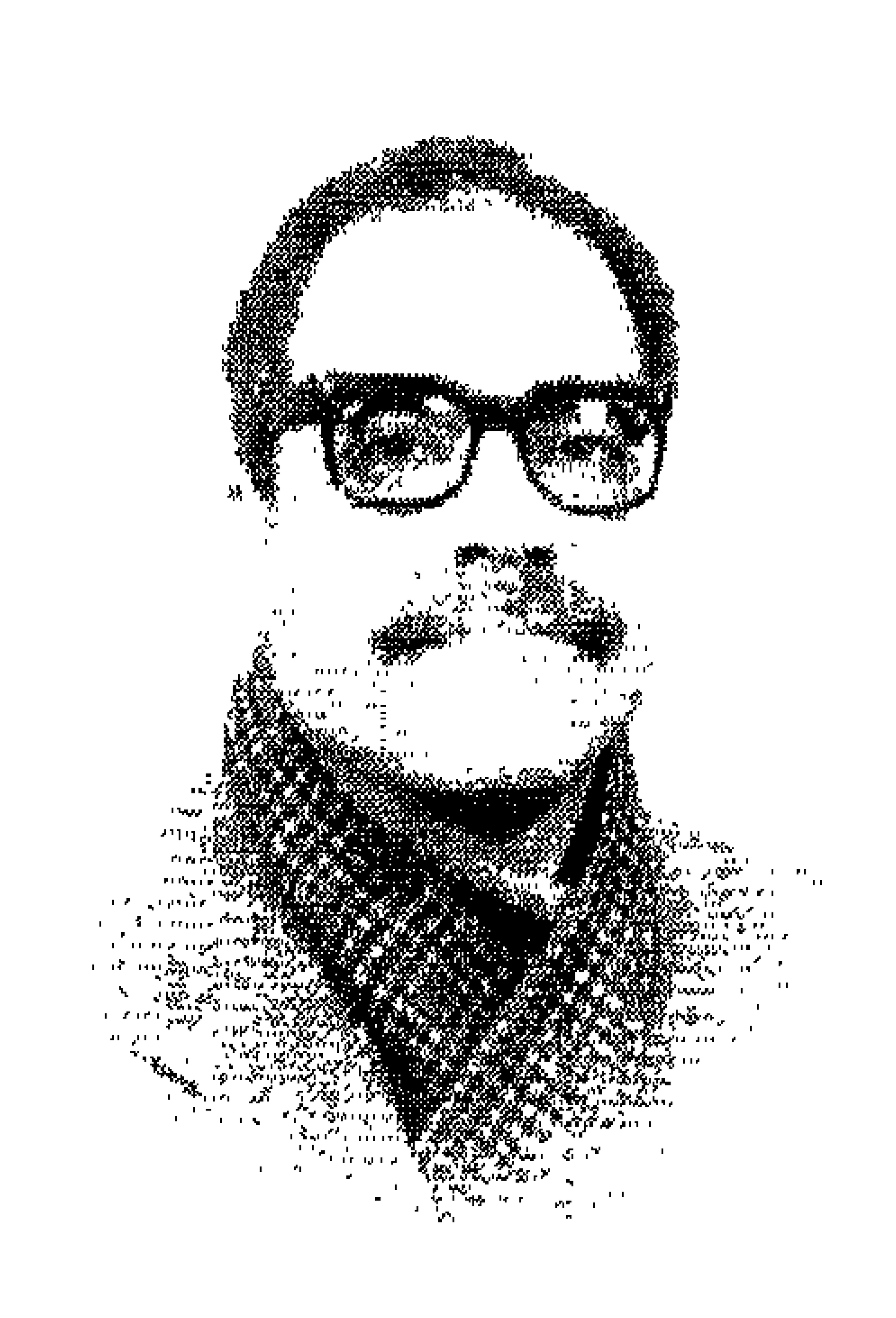
طعمية وفول غداء الظهيرة والجبن الأبيض طعام الليالي الحالكات: لا من بصيص خافت: إمبابة والحب الفوار والموهبة صامتة: كفاف العطاء. والمساء ولطفي الخولي وأنفاس العطاء مقطوعة الزاد والزواد. فقير الحب تلهو به الكلمات العاجزة عن البوح والمكنون.

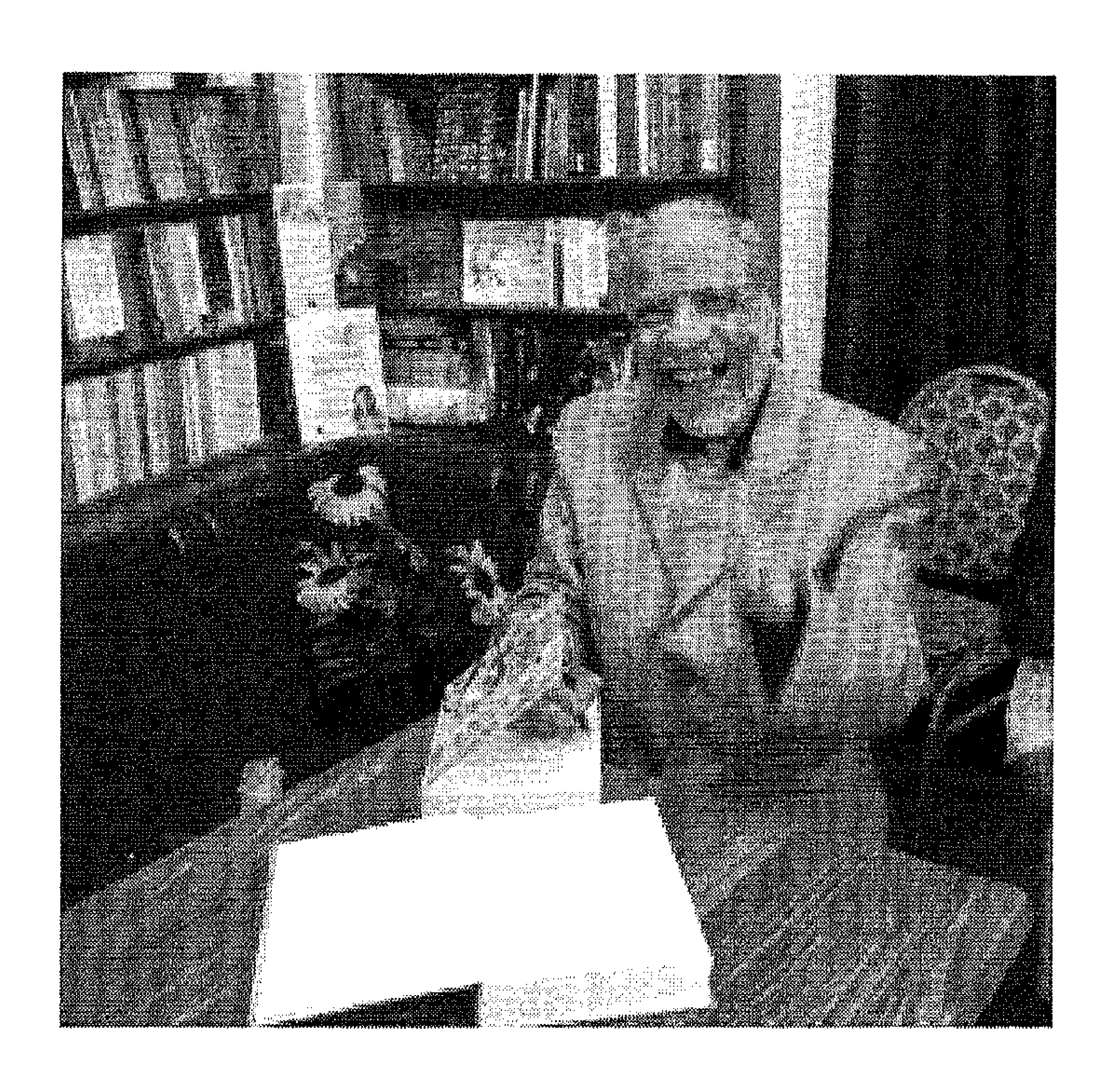
يا عطاء الله. لم العلم مهجور منه الرجاء. من بيت إلى بيت وإمبابة عطاء الحب. فراش الحرير. السباحة فيه حتى الأعماق. يغرق ويغرق. ينتشلونه من الشعب المرجانية ويخبرونه بمرض الأب. يشدونه من جديد إلى المصدر. ويموت الأب. تجذبه المدينة الأولى مرة أخرى. ليست المدينة الثانية بأرحم من الأولى. يتمزق بين مدينتين. هذه تجذبه وهذه تجذبه. وتنبثق من قلمه حياة جديدة. لكن البنيان يهتز. تزلزله سماوات تطل عليه. ترمقه. ترقبه تحكم عليه بصاعقة تحتها يضيع.

انتقل إلى مدينة البحر. تبتلعه حياة رمادية لكنه لا ينسى أن القلم حياة فاترة متسعة لكل نبضات الروح. عاد إلى القاهرة ثانية في ليلة الغرائب. شعر بمن يأتي من انقسام الجدران:

وجود كائن حي آخر يكلمه (هو الذي لا يصدق الغرائب) يتحدث معه الغريب. إلى منتصف المدينة نزل. وإذا به يتحول إلى أحدب لسانه يتدلى منه. من شارع إلى شارع حتى محطة رمسيس. عادت القامة إلى استوائها.

في مسجد السيدة (زينب) يزحف. يتلوى على بطنه يتحرك. يتناول الفتاة من مشايخ حوله. يدخل الداخل يسمع من يقول له: (ح أعجبك. حأعجبك) يتغير المسار لا فائدة من الوجود في العاصمة. ما دام هنا مثل هناك. تسنى له أن يعيش غرائبية المنظور واللا منظور.





شهادات

محمد حافظ رجب.. السابح عكس التيار

عز الدين نجيب

ذلك أواخر عام ١٩٥٩، لم أكن بلغت العشرين وقتئذ، وأغلبنا تخطى العشرين بسنوات قليلة، وكنا مشبوبين بالحلم بتغيير العالم، وبالاعتراف بنا كفنانين وكتاب قصة وشعراء ونقاد متمردين على كل الثوابت والرواسي القديمة في الأدب والفن والسياسة والحياة، حتى تلك التي يتبناها روادنا الذين تعلمنا على إنتاجهم فنون الرسم والقص والشعر والنقد في سنوات الصبا، ونحن نلتهم بشراهة كل ما يقع تحت أيدينا من كتب ومقالات وقصاصات.

ولما كنت طالبًا آنذاك بكلية الفنون الجميلة بالزمالك، آتيًا من محافظة الشرقية، ومعي بعض الزملاء آتين من مختلف المحافظات، فقد جمعنا السكن في حجرات السطوح وشقق البدروم على الشاطئ الآخر للنيل المقابل لحي الزمالك، بين ميدان الكيت كات وحي العجوزة، لا نكف عن قراءة أعمالنا لبعضنا البعض، وعن تلقي النقد من بعضنا البعض، وعن الجدل الذي لا يخلو من الحدة في بعض الأحيان، وكانت منابعنا الطبقية من تحت الطبقة المتوسطة الصغيرة وما دونها، بين أقاليم الدلتا والإسكندرية والصعيد، وفيما كانت تضمنا الأمسيات اليومية بين المقاهي والحجرات والندوات بنادي القصة أو رابطة الأدب الحديث، كانت تفرقنا الصباحات بين الدراسة أو العمل بوظائف صغيرة ومضنية للحصول على متطلبات الحياة، في مصالح حكومية أو غيرها مما لا علاقة له بالأدب والفن.

شخص واحد من بيننا كان استثناءً في كل شيء، فهو يكبرنا بحوالي سبع سنوات، وهو عصامي علم نفسه بعيدًا عن المدارس والجامعات، واكتشف عالم الأدب والأدباء من فوق الرصيف، وهو قادم من قاع الطبقة الكادحة التي كنا ننادي بأنها الأحق بثمار الثورة وتحقيق العدالة، ليتحول من بائع جرائد إلى كاتب قصة، ولينتقل من الإسكندرية إلى القاهرة، بعد أن بات ظاهرة تكتب عنها

الصحف ما أهله للتعيين كموظف بأرشيف المجلس الأعلى للفنون والآداب تحت رئاسة الأديب يوسف السباعي، كل ذلك كان يعطيه وضعًا خاصًا بيننا، بخبرته الطويلة بالحياة وحكاياته التي لا تنتهي، ومن بينها مواقفه الصدامية مع يوسف السباعي بالرغم من أنه كانت تكفيه نفخة واحدة منه ليطير في الهواء ويعود إلى بيع الجرائد على الرصيف!! لكن الأشد غرابة من ذلك كانت تجاربه الحياتية المدهشة وهو يحكيها بطريقة ساخرة، ولم تكن بحاجة إلا إلى بعض الرتوش لتصبح قصصًا قصيرة.

كان هذا هو محمد حافظ رجب!

وفي أحد الأيام تعرفنا على صاحب دار نشر ناشئ افتتح مكتبه بميدان الكيت كات واسمه صلاح نور، واسم الدار هو "القومية العربية للطباعة والنشر"، وكان من أصول سودانية ويملؤه الحلم بأن يجمع بين عالمي الثقافة والأعمال، وكان هذا هو مدخلنا لإقناعه بإصدار مجلة ثقافية باسم "الفكر العربي"، وأظن أن صاحب الفكرة كان زميلنا الكاتب الراحل سيد خميس الذي كان يتقمص دور المفكر العتيد بيننا، ولم يكن سيد يخدع الناشر حين قال له بأنها ستحقق مبيعات تفوق المجلات الرسمية بما تحمله من فكر ودماء جديدة في القصة والمسرح والشعر والفن التشكيلي والنقد، وبأنها ستتجاوز القارئ المصري إلى القراء العرب في كل مكان.. فهذا ما كنا مؤمنين به حقًا.. وقمنا جميعًا بعمل كل شيء في المجلة: من كتابة المادة التحريرية إلى اختيار الأعمال الأدبية إلى رسم الرسوم التوضيحية إلى الإخراج الصحفي، وصولاً إلى التصحيح والمراجعة والمتابعة في المطبعة، وعندما أقول (جميعًا) إنما أعني: محمد حافظ رجب، الدسوقي فهمي، محمد جاد، سيد خميس، وأنا.. وصدر من المجلة عددان أو ثلاثة ولم يوزع إلا القليل من النسخ، واضطر الناشر إلى بيع الكميات المرتجعة إلى باعة سور الأزبكية، ومع ذلك لم يطردنا ولم يفقد ثقته فينا، ووافق على إصدار بعض المجموعات القصصية لنا، كان أولها كتاب "عيش وملح" ١٩٦٠ الذي ضم قصصًا لنفس الأسماء الخمسة المذكورة آنفًا، مع إضافة سادس هو عباس محمد عباس الذي كان يمتاز عنا بحصوله على الجائزة الأولى في مسابقة نادي القصة ذلك العام، وذلك كان أكبر اعتراف بميلاد كاتب موهوب، وكان عباس كذلك بالفعل، وكان يعيش بالإسكندرية، ومع ذلك اختفى فجأة كشهاب، ولم نسمع عنه شيئًا بعد هذه المجموعة.

كنا، نحن مؤلفي قصص المجموعة، أول من فوجئ برد فعلها في الوسط الثقافي حتى قبل صدورها؛ حيث كنا قد حملنا قصصنا إلى الأديب الكبير يحيى حقي لنعرف رأيه ونتلقى نصيحته ونحن نقدم رجلاً ونؤخر أخرى، فإذا به — بعد أن قرأها، وأظنه استمع إليها من كل واحد على حدة — يفاجئنا بإعجابه بها وحماسه لنشرها، حتى أنه كتب لها مقدمة سخية بالمشاعر الأبوية والتحليل العميق والنقد البناء، حتى أنه اعتبرها تجديدًا لمدرسة الواقعية في الأدب المصري الحديث. وتوالت أصداء الكتاب في تعليقات النقاد وأخبار الكتب الجديدة، واستبدت بنا نشوة النجاح إلى الحد الذي أصبح محمد حافظ رجب فيه زعيمًا لحركة الأدب الجديد المتمرد على القديم، بعد أن أطلق تعبيره الشهير "نحن جيل بلا أساتذة!!" وبالرغم من أننا لم نتفق من قبل على هذا التقييم المتطرف والاستفزازي لأنفسنا تجاه أساتذة حقيقيين تعلمنا منهم، مع تحفظنا على بعض أساليبهم ومضامينهم وتطلعنا إلى رؤى مختلفة وطازجة في أساليب القص ومضامينه أيضًا (سيما في إعطاء الأهمية الكبرى لشخصية الفرد المأزوم وليس للجماعة كما كان سائدًا في الأدب الواقعي آنذاك). وبالرغم من أن مقولة "رجب" قد عادت علينا بكثير من النقد وربما من السخرية والاتهام بالغرور والجمود، فإننا استمرأنا المسألة ومضينا متقمصين للدور، وكان ذلك في الحقيقة عن رغبة في لفت الانتباه إلينا ونحن صغار في عالم الكبار!

الوحيد الذي استمر مؤمنًا بتلك المقولة حتى النهاية هو قائلها: محمد حافظ رجب.. ولم يكن في ذلك عنيدًا أو مدعيًا، لأن ما كان يكتبه كان بالفعل بلا سوابق وبلا مرجعية في أدبنا المعاصر، بل كان سباحة عكس التيار، وخوضًا في مناطق بكر بين الفنتازيا والسريالية، بين التهويم والجنون، بين الحلم والحقيقة، بين التوحد والانشطار.. حتى في قصتيه المنشورتين بمجموعة "عيش وملح"، وقد تنتميان إلى الأدب الواقعي قبل أن يبرحه إلى رؤاه الغرائبية بعد قليل، نجد أن ثمة بذرة كامنة فيهما تدل على اتجاهه الذي تبلور لاحقًا، خاصة قصة "البطل"، فهي عن زوج اكتشف خيانة زوجته له فيما يعيشان في حي شعبي تمثل الخيانة فيه فعلاً يستحق التجريس العلني، وعندما ينجح الزوج المخدوع في ضبط العاشقين داخل شقته، يشارك أهل الحارة في إخراجهما بملابسهما الداخلية وجرهما إلى الشارع وسط دوي الفضيحة المجلجل، وراح الزوج يلقى التهنئة من أبناء الحي كبطل لم يقبل دور الزوج المخدوع، وقرر محو عاره بيديه بعد أن ظنوه مغفلاً أو ديوثًا، كان هو يسير وسط الجموع متقمصًا دور البطل بينما يشعر في أعماقه بوحدة شديدة ويبكي من الداخل لا من

الخارج على إنسانة أحبها وكان يفضل العيش معها مخدوعًا بحبها على أن ينفصل عنها بعيدًا عن وهم حبها!

إن تهاويم حافظ رجب التي كان يحكيها لنا في أمسيات المقهى وحجرات السطوح والبدروم، والتي كانت بمثابة رؤى وشطحات خيالية تتجاوب مع أدب اللامعقول الذي بدأنا نطلع عليه بعد ذلك بسنوات مترجمًا من الأدب العالمي، كانت انعكاسًا لعالم داخلي يسكنه، ومن قبله كانت انعكاسًا لواقع غير معقول عاشه بالفعل في طفولته وشبابه، ترجمه إلى تلك الرؤى المفارقة للواقع، وكان قلمه يبهرنا بتشكيلات أدبية تشبه بعض اللوحات السريالية "لسلفادور دالي" أو "ماكس إرنست" أو "ماجريت"، وكنا كدارسين للفنون نحسده كثيرًا على ذلك، ومن ثم فقد كنت – ومعي الدسوقي فهمي– الأقرب إليه من زملاء المجموعة، فيخصنا بقراءة قصصه في الجلسات الخاصة قبل أن تأخذ الحياة كلاً منا في طريق.. وبالرغم من أن اثنين فقط من بين تلك المجموعة قد استمرا يكتبان القصة القصيرة، وهما محمد حافظ رجب وأنا، فيجب أن أعترف بأن الوحيد الذي استمر حتى النهاية قابضًا على خياره الإبداعي الخارج عن المألوف، وعلى إخلاصه للقصة القصيرة طوال نصف القرن الماضي هو محمد حافظ رجب، بعد أن اختفى عباس محمد عباس في ظروف غامضة، وابتلع العمل الوظيفي والترجمة ثم الفن التشكيلي طاقات الدسوقي فهمي، واستغرق النقد والبحث والسفر والعمل السياسي سيد خميس ومحمد جاد (رحمهما الله) وبعد أن توقفت أنا شخصيًا عن كتابة القصة منذ صدور مجموعتي الرابعة عام ١٩٨٧ للتفرغ لممارسة الفن التشكيلي والنقد والعمل العام.

ومهما اختلفت آراؤنا وتعددت وجهات نظر النقاد حول محمد حافظ رجب، فلا جدال في أنه خلق انتفاضة في رؤى القص وأساليبه، وانتعاشة مفاجئة عملت على إيقاظ ما تحت مستوى الوعي الظاهري للنفس البشرية، ما يجعله جديرًا بقدر أكبر من التقدير والتكريم.

القصة ورأس الرجل

شوقي بدر يوسف

في رأس هذا الرجل ثمة قص يتغلغل فيه متخيّل الحكي، وتتحرك فيه بذرة التمرد النابتة معه منذ حداثة عهده بالحياة، تغوص رؤاه داخل سريالية الواقع وعبثيته، وتتداخل وتتقاطع كلماته ولغته في غرائبية وعجائبية خاصة لتخرج لنا ثمرة شهية من القص الحديث يتفاعل معها المتلقي في هاجس واقعي خاص، ويدركها القارئ لأول وهلة لما تحمله من وجع ذاتي ورؤى تحمل في طياتها كل الهموم الحياتية الإنسانية المحتملة، وتذهب في حداثة ترددها وتأويلها كل مذهب، في رأس هذا الرجل ثمة واقع إنساني يتفاعل وتتصارع خطوطه لتجد في نسق فنية القصة القصيرة الحديثة أبعاد المشهد والموقف والواقع والحياة وكل الأشياء المتصادمة والمتصارعة في سطوة ساحة هذه الحياة، وفي رأسه أيضًا تطورت فنية القصة القصيرة في مصر وأراد من هذا التطور أن يحدث ثورة فارقة في المشهد السردي المصري آنذاك ضمن عدة أنساق ظهرت على الساحة الإبداعية في مرحلة الستينيات من القرن الماضي، حين أعلن جيل هذه الفترة الثورة على أنساق القصة التقليدية المألوفة في ذلك الوقت، وأعلن هذا الجيل ظهور كتّاب جدد يحاولون تحويل المسار لهذا الفن ويتمردون على تقاليد آليات الكتابة عند الحرس القديم من كتّاب السرد والذي كان يضم قامات كبيرة في منهجية جديدة طالت القصة القصيرة المصرية والعربية على كافة الأصعدة الفنية والموضوعية واللغوية، وكان حافظ رجب في طليعة هذا الجيل، بل إن من كان يتحدث عن هذا الجيل في ذلك الوقت كان يبدأ بحافظ رجب باعتباره الأيقونة المهمة التي أطلقت صيحة الجيل بأكمله في هذا المجال، وهي الصيحة التي أيقظت الجميع على مرحلة جديدة في فنية القصة القصيرة المصرية، هو يقول عن هذه الفترة: "ولأننا كنا في السوق نبيع ونشتري ونحن صغار الحال والأحوال، فقد تبينا أننا غرباء.. غرباء إلى حد القهر، كذلك كان الناس غرباء معنا.. وكانت هناك ثورة، ودخل كل الكتاب في مصر طابور العرض السريع.. وأدركنا أننا والناس: جيل بلا أساتذة.. لم يكن هناك أبوة تنصحنا..

لم يكن لنا أهل يبحثون عنا، حتى أن الناس أخذهم الكابوس فتركونا نعوي في الساحة وحدنا.. ولأننا كنا فتية وحصيلتنا طيبة.. فقد بدأ التمرد في داخلنا طفلاً سرعان ما أدركته الرجولة.. وأعلنا صيحتنا الأولى في مجموعة قصص "**عيش وملح**"، بعض الأفراد الصغار.. كاتب هذه السطور وعباس محمد عباس ومحمد جاد والدسوقي فهمي وعز الدين نجيب والسيد خميس".
(حافظ رجب وجيل بلا أساتذة، أقلام الصحوة، الإسكندرية، ع ٣، سبتمبر ١٩٧٦، ص٣)
كانت هذه الكلمات البسيطة المعبرة عن بدء معارك فنية القصة القصيرة في مصر على يد هذا الرائد التجريبي المتمرد على شكل وواقع الكتابة القصصية السائدة في ذلك والذي حرك معه في الإسكندرية نفرًا بسيطًا من الكتّاب، وصارت المظاهرة إلى القاهرة ويستطرد حافظ رجب في نفس كلماته: "واستقبلت كلماتنا بالترحاب.. قال يحيى حقي.. واقعية جديدة.. وقال فؤاد دوارة.. هل هم جيل بلا أساتذة؟! وجاءت مناقشة في التليفزيون العربي أمام رشدي صالح فأعلن كاتب هذه السطور **أننا** فعلاً جيل بلا أساتذة .. لم نكن نملك المادة التي يمكن أن نقدمها في سوق الكلمات وأثارت كلمة جيل بلا أساتذة الرعب في قلوب الجميع". وتحقق الحلم حين لحقت بحافظ رجب كوكبة من كتّاب القصة المحدثين كان منهم ضياء الشرقاوي، وبهاء طاهر، ويحيى الطاهر عبد الله، ومحمد البساطي، ومحمد إبراهيم مبروك، ومجيد طوبيا، وعز الدين نجيب، وخيري شلبي وغيرهم، وتشكّل جيل الستينيات الذي سار بالقصة القصيرة في مصر بل في العالم العربي كله إلى منطقة الإرهاصات والتجريب والتعبير عن واقع جيل يحلم ويكتب، ويجرب ويكتب فكانت سريالية القصة عند حافظ رجب هي البداية وهي التي أيقظت في هذا الجيل روح البحث عن شكل جديد ولغة جديدة وموضوعات جديدة لواقع القصة القصيرة في مصر.

فحينما أطلق جيل محمد حافظ رجب أو محمد حافظ رجب نفسه هذه الصيحة المدوية الشهيرة في منتصف الستينيات في مواجهة الساحة الأدبية في مصر والتي قال فيها بأعلى صوت "**نحن جيل بلا أساتذة**" كان هذا يعني أن ثمة شيئًا جديدًا في الساحة الأدبية قد بدا يلوح في الأفق، وكانت هذه الصيحة المتمردة بمعانيها ودلالاتها الواضحة سواء أكانت تعني ما تقول أو لا تعني، فإنها كانت عنوانًا هامًّا لصراع كان قد بدأ يدور في كواليس الحركة الأدبية، وكان حافظ رجب يعبر بهذه العبارة عن رؤى جيل بأكمله وقع عليه الاختيار ليحمل على كاهله تعبًا خاصًّا، وعبئًا مضنيًا ومسئولية جسيمة، وسط تحولات حادة شملت جميع المجالات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وكانت الصيحة في حد ذاتها في مجال الأدب لها وقع السحر على الجميع، فقد أثارت

جدلاً كبيرًا وألقمت البركة الكبيرة للساحة الإبداعية حجرًا كان كفيلاً بتحريك الراكد من الواقع الثقافي في تلك الفترة .

وقد كان محمد حافظ رجب وسط جيله من كتاب القصة العربية القصيرة يمثل أيقونة مهمة، اضطلعت بجانب دال ومؤثر وفعال في هذه الساحة التي شهدت تطورًا كبيرًا شملت جوانبها البنى والرؤى، والشكل والمضمون، والنسق، والسياق، واللغة، وسائر المكونات الفنية للقصة القصيرة في ساحتها الرحبة الماكرة المراوغة، استهدفت برؤاها الجديدة، ومغامراتها الإبداعية الساحة كلها؛ الكاتب والقارئ، والشكل والتأويل والتلقي والمضمون، والمناخ العام للحركة الإبداعية في مصر والعالم العربي، حدث كل ذلك وسط منعطف حاد وهام مرت به الآداب العربية بأجناسها المختلفة في مرحلة قدر لها أن تحمل معها تغييرات في كل مناحي الحياة، خاصة تلك المرحلة التي أعقبت نكسة يونية ١٩٦٧م .

لذا برز محمد حافظ رجب كأحد المجددين لفن القصة القصيرة الذي أخلص لها وأعطاها كل عمره ليفوز هذا الفن بكاتب له خصوصيته وتفرده في مجال إبداعه، وتفوز هذه المرحلة أيضًا بنصوص قصصية، لها قدرة على عطاء شيء جديد، ومذاق خاص، وجدة في تعميق وتفعيل آلية لون جديد من الحكي لم تألفه الساحة الأدبية ولم يتعوّد عليه المشهد السردي، ولم يفز حافظ رجب بأي شيء مثله مثل باقي المبدعين الذين كتبوا في هذا الفن المراوغ، بل على العكس لقد سبب هذا الفن لحافظ رجب كثيرًا من المنغصات والمضايقات نتيجة لاقتحامه نسقًا خاصًا في الكتابة القصصية وجد رفضًا كبيرًا وتامًا من الحرس القديم لفن القصة القصيرة آنئذ، فكان رد الفعل تجاه إبداعه وتجاهه هو شخصيًا قويًا وحمل معه الرفض للنسق وصانعه، إلا أن حالة الكاتب ورأسه المتمرد كانت بالمرصاد لرد الفعل هذا فتحوّل إلى القاهرة عله يجد فيها الملاذ والمكان المناسب لإبداعه، ولكنه جُوبه برفض صادم كان له تأثير كبير على حالته كمبدع يريد لنفسه حضورًا مناسبًا على الساحة، وعلى الرغم من ذلك فقد استمر حافظ رجب يجابه المنغصات والتأزمات التي كانت تقابله حتى عاد إلى الإسكندرية مرة أخرى، وفي سؤال وجه إلى حافظ رجب حول هذا الموضوع: لماذا رفضت الإقامة بالقاهرة وأنت الذي كنت قد سعيت إليها طويلاً؟ وقد أجاب حافظ رجب: القاهرة.. ذلك الحلم الذهبي.. لقد تبينت من خلال تجربتي أن العودة للبيئة الأم أكثر صحة. أكثر قوة.. فمن المدينة الأم الإسكندرية يمكننا أن نبدأ من جديد في كل لحظة، بينما الإحساس في القاهرة بالنسبة

لي .. دائمًا كان هو الانتهاء والتوقف، لقد سعيت إلى القاهرة للبحث عن أجوبة لأسئلة عديدة كما سعيت إليها لكي تكون روحي في بؤرة الحرارة.. لكن الحقيقة تختلف" (حوار سريع مع حافظ رجب: القاهرة أوصلتني إلى جلسات الكهرباء، ج الجمهورية، ١٠ يوليو ١٩٦٦م)

لذا كان لحافظ رجب حضور قوي طاغ في الساحة الأدبية منذ أن راودته فكرة القصة، والإمساك بالقلم في منتصف الخمسينيات، وكان يمثل في ساحة القصة ما كان يمثله كثير من مبدعي جيله في كل الأجناس الأدبية؛ أمل دنقل في ساحة الشعر، ميخائيل رومان في ساحة المسرح، محمد مندور في مجال النقد، وغيرهم من المبدعين الذين تركوا بصمة مهمة في نسيج إبداعهم، وكانت القصة القصيرة في رأس هذا الرجل هي الهم الأول والأخير منذ أن خط أول خط في نسيج هذا الفن، فبعد اشتراكه في مجموعة عيش وملح صدرت له غرباء والكرة ورأس الرجل، وتوالت أعماله القصصية في رفد ساحة القصة بهذا الفن الجديد مما جعل دائرة المعارف البريطانية تدرج اسمه في صفحة من صفحاتها كأحد المجددين لهذا الفن وهو ما لم يحظ به أي أديب عربي آخر في هذا المجال.

محمد حافظ رجب كما عرفته

فتحي محفوظ

تعايشنا معًا مرحلة الشباب، وقرأت بشغف أدبه، ثم انقطعت عني أخباره، بعد أن أخذت قرارًا بالابتعاد عن مجال الأدب، والانخراط في البحث عن أسباب المعيشة.

وسألته مداعبًا يوم أن قابلته مصادفة بعد عمر طويل:

- أين أنت الآن؟

أومأ برأسه مبتسمًا علامة على رفض الإجابة

كما لو كان قد قرر ألا يجيب، وأن هناك أسبابًا لم تحبذ له الإجابة، وكم تمنيت أن أعثر على تلك الأسباب لأعثر على إجابة عن سؤالي، ولهذا السبب تابعت ملامح التغيير في إنتاجه الفني، مما بعد عني ونأى، واستغرقتني تلك التأملات فترة طويلة، دون أن أجرؤ على مصارحة نفسي أولاً وأخيرًا بملامح هذا التغير.

هل كان يتعين علي أن أتوقع تطورًا ما في أساليبه السردية، بعد أن اختزلتنا جميعًا قناعة حقيقية في يوم ما، بأن هذا النموذج من السرد ليس له ما بعده، وأنه من المحال خلق بنية متطورة لهذا السرد.

كان محمد حافظ أبعد ما يكون اتباعًا للشكلانيين، كما لم يكن يقيم وزنًا للمنظور الاجتماعي، أيضًا كان بعيدًا كل البعد عن اقتفاء آثار مدرسة فلسفية، إنما كان ينتمي إلى تلك الفئة من الكتاب التجريبيين، أما محل التجربة لديه فكانت اللغة ثم اللغة ثم اللغة وهي الأداة والهدف.

عرفت محمد حافظ رجب الشاب الرشيق، ممشوق القوام، وعرفته ذلك الشيخ الطاعن في السن، ولم أجد أن هناك فارقًا ملحوظًا في العمر، فقد رأيته شابًّا طاعنًا في السن، مثلما أراه الآن شيخًا يمتلئ بالشباب.

كنا نلعب الدومينو في المقاهي بعد ندوات الأدب في القصور، ونرتع على شواطئ البحر قبل أن تفرض الحكومة رسوم ارتياد لتلك الشواطئ، ونقطع المسافات الطويلة ضمن جولاته غير المملة من الشوارع والحواري، ونحن نتحدث عن قضايا أدبية، لا تبدو لي الآن ذات قيمة، ورأيت الحواري والأزقة تلك التي استخرج منها مواده السردية: ترعة المحمودية وهي تغص بجثث الحيوانات الميتة وموقف حمير برهوته، والتجمعات السكانية الهائلة في مربع غربال السكني، ومقطورات الشحم، وهي تعبر مياه الترعة الملوثة، وتجمعات سكانية مختلطة من الصعايدة والفلاحين وأولاد البلد والصيع، وكميات القاذورات الملقاة في الحواري والأزقة، وصراعات الأولاد والنساء، والتي ازدحمت بها مشاهده، مما كان له الأثر البالغ في تكثيف وتعميق رؤية فنية مذهلة، بالتقاط عبقري لبيئة فريدة قاسية ملوثة عربيدة شديدة الثراء استطاع أن يعبر عنها ضمن مفرداته اللغوية العجيبة، ويقدم لنا من خلالها روائعه الفنية.

لم يقترب أي من النقاد من عالم محمد حافظ رجب، ذلك الاقتراب الجاد، فيما عدا فناننا العظيم إدوارد الخراط في مقدمته الرائعة عن مخلوقات براد الشاي، ولا أدري لماذا هذا الإحجام، يقولون إنه بسبب حدة في طباع محمد حافظ، هل كان حاد الطباع حقًّا؟ ويقولون إنه لم يتمتع بثقافة المراءاة والتدليس والنفاق، ولكنني أعتقد أن الأمور لم تكن تبدو بمثل هذا السوء، وإنما مرد ذلك افتقار محمد حافظ رجب للذكاء الاجتماعي، على الرغم مما يتمتع به من عبقرية في الخلق، ورغم ما يقال عن حدة طباعه، فقد كان أكثر الناس الذين عرفتهم رقة، ولا أتصور وجود مخلوق بمثل هذه الرقة دون أن أتوقع له السقوط تحت ثقل وأوجار الحياة، والعجيب أن ملامح الكد لم تكن تظهر سيماها على وجهه مطلقًا.

تجاوز محمد حافظ حدود البلاغة، وابتدع مفهومًا جديدًا للمجاز ليس علينا الآن أن ندخل في تفاصيله، وإذا كان هناك من يقول بأن اللغة اصطلاحية، أي أن هناك من الناس من قام بوضع المسميات على الأشياء، ثم اتفق على حفظها بالمباشرة أو التدوين، فقد أثبت محمد حافظ عدم منطقية هذه الدعوى: لقد استخدم الأشياء في غير مسمياتها، ولا أزعم أنه قد ابتدع قاموسه

الخاص، مؤسسًا على معادلات لفظية مغايرة للعرف اللغوي، إنما الأصح أنه خلق مجسمات لغوية بديعة التكوين، معتمدًا فيها على اشتقاق ظلال الجمل أكثر من اشتقاق اللفظ، لكنه في النهاية اشتط في استخدام المجاز.

حطم محمد حافظ البنية الفيزيائية للأجسام الحية والمواد الجامدة، وعبث بقوانين التوازنات البيولوجية، بعد أن بث فيها من روحه، مما يمكن أن يؤسس عليها إضافات جديدة لعلم الجمال.

لقد أعمل التقسيم في كل جسم، ثم خلق من كل قسم على حدة توازنًا جديدًا، هو أشبه ما يكون بالتكاثر الانقسامي للأجسام البدائية، وخضعت أجسامه المخلقة لقواعد وقوانين مختلفة للنمو والتكاثر والسلوك.

و على الرغم مما كان يتمتع به محمد حافظ رجب من روح ثائرة، تعزف عن التقليد، فإن رؤيته في واقع الأمر كانت رؤية تقليدية، ولم يستطع أن يتجاوزها بشكل ما.

حطم محمد حافظ توازنات النفس، وأثبت أنه في داخل كل نفس تكمن بذور تحمل أمشاجًا من الفوضى والانقسام، ولم يكن يعيبه أن أعمل فيها تمزيقًا، هو أقرب للتحليل العضوي ووضع قواعده الهامة عن الفوضى في معاداة كل ما هو متزن، لقد عبث بكافة القواعد والمثل تحت راية الفوضى، وارتفع فوق الأعراف، ولم يكن ينتمي إلا لتخليقات وجماليات تلك الفوضى، حتى أنه لم يعبأ بقواعد الاستقرار الاجتماعي، وتجاوز بمقولته عن جيل بلا أساتذة كافة الخطوط.

كتب محمد حافظ رجب روايته عن مخلوقات براد الشاي، ثم قام بتمزيقها إلى مجموعات من القصص القصيرة، ولما كنت قد حاولت تجميع هذه القصص القصيرة عن مخلوقات براد الشاي، لإعادة تصويرها في شكلها الروائي الأصلي، ولمتابعة عملية التحويل وإعادة الخلق، وأخفقت في ذلك نظرًا لضياع معالم النص الأصلي بعد أن تحول إلى شذرات مثل حبات اللؤلؤ، عندها اكتفيت بالاستمتاع بما هو كائن وحمدت الله على ما كان.

دراسات

(الدراسات الفائزة بجوائز مسابقة المختبر لعام ٢٠١١
محمد حافظ رجب رائد التجديد في القصة العربية)

هوية الاغتراب ..تشظي الذات في المكان

قراءة في قصـص محمد حافظ رجب

الدكتور أحمد عبد العظيم

مدخل تمهيدي

عن غربته هو "**محمد حافظ رجب**" ذلك الوافد السكندري على مدينة القاهرة تحكي قصته "**غرباء**"[١] التي جعلها عنوانًا لمجموعته القصصية الأولى؛ وكأنه بذلك يصدِّر ويفتتح عالمه الإبداعي بأكثر المعاني والمشاعر والآلام استحواذًا على ذاته الممزقة بين حنين جارف إلى الوطن الأم "**الإسكندرية**" والعاصمة الثقافية الأكبر "**القاهرة**" التي يدلف إليها بعد إغراء الأصدقاء له وإلحاحهم عليه باغتنام ما تزخر به هذه العاصمة الثقافية من أجواء تحتفي بالأدب والأدباء؛ فإذا به يصطدم بواقع ثقافي يتنكر لفنه وموهبته فلا يجد سوى صرخته التي دوَّت في سماء الحياة الأدبية حينها قال "**نحن جيل بلا أساتذة**"؛ والتي بدت صرخةَ ألم وتمرد على واقع الظلم الذي عاناه هو وكثير من أبناء جيل الستينيات من المبدعين الشبان، أكثر منها تعبيرًا عن حقيقة موضوعية وحكم علمي منطقي.

إنها إذًا أزمة ذات تبحث لنفسها عن "**هوية**" وسط محيط ينكر وجودها؛ ويرفض بقسوة أن يُسلم لها الحد الأدنى من حقها في الحياة على مستوى الواقع الحياتي الإنساني العام؛ أو الحق الأدنى من التقدير المعنوي اللائق بفنه على مستوى الحياة الثقافية؛ وهو ما يقودنا إلى طبيعة "**الهوية**" التي تمثل مرتكزًا لهذه القراءة النقدية؛ إذ يشير المصطلح إلى علاقة التقابل والتكامل بين دالين أو ذاتين هما: الـ"**هو**" والـ"**الأنا**"؛ "**وبالتالي تكون الهوية هي مجموعة الخصائص المختلفة النفسية والجسدية والمعرفية التي تميز ذاتًا محددة عن أخرى**"[٢].

وهنا ينبغي ملاحظة أن الـ"**أنا**" والـ"**هو**" المقصودين هنا قد يتعديان دلاليًا إلى جماع ما يتحصل به كيان الفرد ووعيه بذاته في مواجهة الجماعة التي ينتمي - أو يبحث جاهدًا عن الانتماء - إليها؛ ذلك أن الهوية تقوم - في أحد معانيها - على "**أساس تفاعل الفرد مع محيطه**

حيث يُكسب هذا التفاعل الفرد القدرة الكافية على تمثل قيم وثقافة الجماعة التي ينتمي إليها وتعزيزها من خلال نفس الوظيفة التفاعلية التي يؤديها ضمن هذه الجماعة"(٣).

ولأن "**محمد حافظ رجب**" إنسان – والأديب إنسان قبل أي شيء – يعي ما قرره علماء الاجتماع من أن "**الهوية ليست مسألة شخصية فقط؛ إذ يجب أن تعاش في العالم عبر حوار مع الآخرين**"(٤)؛ ولأنه يشعر بهذه الجفوة المقصودة التي مورست ضده من مجتمع فقد فيه قدرته على الفعل الناجز الذي يلقى التقدير اللائق والجزاء المناسب؛ فقد تولدت الأزمة، فصارت الجفوة هاجسًا هيمن على وعي الأديب الكامن في داخله. وما بين الشعور بالجفوة والرغبة في تجاوزها ورأب الصدع وتحقيق "**المصالحة**" بينه وبين هذا الواقع المرير بمعطياته تشكلت جل إبداعاته مصطبغة بكل هذه الهواجس والآلام المدفوعة بنزق الأمل الذي لا يفتأ يطل بين الحين والآخر مؤكدًا حياة الروح داخل الأديب وإصراره على السعي وسلوك دروب التجديد والتجريب في فنه القصصي من ناحية، ومواصلة الكفاح والتصالح بينه وبين واقعه من ناحية أخرى.

من هنا يتولد ما نسميه حالة "**اغتراب الذات**"؛ وهو اغتراب يتولد "**نتيجة لوعي الفرد بوجود الآخرين. فنظرة الفرد للآخرين كشيء مستقل عن نفسه، بصرف النظر عن طبيعة العلاقات التي تربطه بهم، قد اعتبرت من قبل بعض الباحثين من أهم مؤشرات الاغتراب، وتشير البحوث إلى أن هذه الوضعية غالبًا ما تكون مصحوبة بالشعور بالوحدة والعزلة**"(٤).

العلاقة إذًا وثيقة بين الشعور بالغربة وهوية الذات الإنسانية في علاقتها المستمرة والمتطورة عبر الزمن بمحيطها الإنساني، ومن ثم بمحيطها المكاني الذي يمثل حاضنًا للذات في تفاعلها مع الآخرين؛ إذ ليست الذات الإنسانية قالبًا جامدًا غير قابل للتطور والتغير؛ وإنما هي بناء وجداني قائم على التراكم عبر رافدين اثنين يشكلان صورة هذه الذات ويعملان باستمرار على تطويرها وصقلها؛ وهما عاملا الزمان والمكان(٥).

يقودنا ما سبق إلى منطقة التلاقي بين الذات الإنسانية التي تمثلها "**الشخصيات**" داخل العمل القصصي ومحيطها المكاني بكل ما يزخر به هذا المكان من عناصر إنسانية تؤثر وتتأثر بالذات؛ إنها علاقة وطيدة بين المكان والشخصية في العمل القصصي، علاقة تحكمها طبيعة الشخصية التي تتشكل ملامحها بالنظر إلى حركتها عبر مكان تحيا فيه أو تهاجر منه أو تنتقل إليه؛ كما تحكمها

طبيعة المكان نفسه الذي تتحدد جغرافيته الإنسانية وتتعاظم قيمته بمدى تعامل الشخصية الإنسانية معه، واهتمامها به. وبالجملة فإن تلك العلاقة الحميمة بين المكان والشخصية تتحدد بما يشتركان فيه معًا من تشكيل الأثر الأكثر بقاء واستمرارية من آثار عملية القراءة، إذ يتشكل هذا الباقي من آثار قراءتنا لأي عمل قصصي في أمرين؛ أولهما: المكان، وثانيهما: الشخصية التي تتحرك في هذا المكان(٦).

إنها علاقة من الخلق والتماهي.. إلى الحد الذي دفع باحثًا مثل آلان روب غرييه إلى المبالغة في نسبة الأمكنة والأزمنة إلى الإنسان، فرأى أنهما من عمله(٧).

وفي إبداع "محمد حافظ رجب" – على وجه الخصوص– تتجلى هذه العلاقة في أبعاد أكثر وضوحًا؛ وهو أمر يمكن إرجاعه إلى طبيعة "**محمد حافظ رجب**" وطبيعة الهم الإنساني والأدبي الذي كان شاغله الأول. فهو ابتداء ينتمي إلى بيئة مصرية شديدة الخصوصية "**الإسكندرية**"؛ وهي المدينة المصرية الساحلية العريقة التي تضفي على ساكنيها من روحها التي تتراوح بين السكون والحركة؛ سكون المدينة الساحلية الهادئة في فصل الشتاء؛ حيث تقلبات الجو بنواته وأمطاره تجبر ساكنيها على اللجوء إلى دفء المكان الضيق "**البيت**". وحركة الصيف حين تتحول هذه المدينة الهادئة إلى قبلة للمصريين كافة؛ يفدون إليها لتضطرب شوارع الإسكندرية بالبشر يموجون في حركة تعادل حركة أمواج البحر في اضطرابه وهياجه وغضبه؛ فيملئون أرجاء المكان حركة وبهجة واضطرابًا؛ لينتهي فصل الصيف فتعود المدينة هادئة كما كانت.

من ناحية أخرى فإن انتماءه إلى هذه المدينة البعيدة عن العاصمة "**القاهرة**" بصخبها وثرائها الحضاري والثقافي والاقتصادي كان دافعًا له ولغيره من بني مدينته – كغيرهم من أهل المدن والأقاليم المصرية الأخرى – إلى الهجرة الداخلية والسفر المتكرر من الإسكندرية إلى القاهرة؛ وهو أمر – يمكننا أن نزعم – قد أدى إلى توزع نفسه وتشتت ذاته بين مكانين؛ فصار المكان معادلاً لانقسام الذات بين رغبات الروح والجسد؛ ومن ثم تتجلى لنا طبيعة العلاقة الحاكمة بين بناء الذات وبناء المكان الذي تسكنه هذه الذات؛ فهي علاقة حتمية فرضتها طبيعة العلاقة الإنسانية/ الروحية والنفعية/ المادية بين المكان والشخصية.

أما إذا انتقلنا إلى المكوّن الفكري والنفسي لذات المبدع "**محمد حافظ رجب**" فسنجد أنفسنا أمام أديب يهتم بالواقع؛ فيمتزج فيه بروحه ودمه؛ ليقدم لنا من خلال فنه القصصي رصدًا دقيقًا

وتفصيليًا لواقع الإنسان المصري المسحوق تحت وطأة الفقر والجوع والظلم والفساد وكل ألوان الأمراض الاجتماعية؛ وهي كلها مكونات اجتماعية تتعلق بالشخصية من جانب ويمثل المكان معادلاً فاعلاً ومؤثرًا فيها بقوة من جانب آخر؛ ولذلك نلمح في قصصه تركيزًا على بقع مكانية شديدة التأثير؛ فتحتل "الحارة" مثلاً مركز ثقل في كثير من قصصه (انظر مثلاً: البطل — خناقة). كما تشغله في قصص أخرى فكرة الهجرة والانتقال من مكان إلى آخر، وما يخلفه ذلك من إحساس مرير بالغربة لدى الذات التي تتشتت وتنقسم بين مشاعر متباينة من الحنين إلى الوطن الأول، واستجابة لمتطلبات الحياة الملحة (انظر مثلاً قصة "غرباء"). وفي قصص أخرى تتأسس التجربة السردية على فكرة المقارنة بين مكانين بكل أبعادهما الإنسانية والاجتماعية والاقتصادية؛ ومثال ذلك قصة "مستحيل" التي تشير إلى الفجوة الاقتصادية التي أنتجت فجوة أخرى إنسانية — أشد عمقًا وتأثيرًا في وعي الذات — جعلت من زيارة الهانم التي تسكن حي "الزمالك" الراقي لخادمتها الفقيرة "مرسية"، التي تسكن قبالتها في منطقة "إمبابة" الفقيرة، أمرًا مستحيلاً.

علاقة حميمة إذًا تجمع بين المكان والذات/ الشخصية التي تعاني السعي في دروبه وطرقاته؛ علاقة سببية في كثير من الأحيان تربط المكان بالشخصية؛ من أجل ذلك فقد آثرنا في هذه القراءة النقدية عن "**محمد حافظ رجب**" أن نتناول بالتحليل السردي بعض أعماله القصصية، مستفيدين في تحليلنا ابتداء من معطيات علم السرد "narratology" وما يتعلق به من معطيات "البنيوية" الأب الروحي لعلم السرد؛ مع الإفادة — بطبيعة الحال - مما تطرأ الحاجة إليه من أدوات منهجية؛ إذ بات النقد اليوم منفتحًا على سائر حقول المعرفة في علاقة تبادلية تفيد من خلالها العلوم والمعارف بعضها من بعض.

وقد اخترنا أن نتناول ذلك عبر مجموعة من العناوين الفرعية التي تتعلق بالذات أو المكان، أو بكليهما معًا؛ وذلك على النحو التالي:

١- جداران ونصف .. ذات تبحث عن الاحتواء

"في الجب صمت، ورجل وامرأة، أنا في الجب، وفراش بارد لم تلمسه أنامل حارة بعد، فوقنا مصباح، تحتنا كتب كثيرة مبعثرة فوقها نسج عنكبوت تائه في عشه".

بهذه اللغة الفلسفية نسج "**محمد حافظ رجب**" بنية استهلال واحدة من بنات أفكاره وهواجس نفسه المختلجة دومًا بعميق الأسى وبالغ الرفض والتمرد على الواقع الذي أحاط بذاته الإنسانية، كما طال نفسه الأدبية في الآن ذاته.

أزمة الاحتواء هي المفجر الأول للتجربة في هذه الحكاية؛ الاحتواء الناقص للواقع والمجتمع يحيل إلى احتواء ناقص في بنية العنوان التي تأسست من بنية ناقصة على مستوى التشكيل اللفظي من ناحية، وعلى مستوى الدلالة من ناحية أخرى؛ فقد اختار لعنوانه بنية قوامها الحذف النحوي "**جداران ونصف**".. تركيب عطفي يفتقد اكتمال البنية حتى تكتمل الدلالة؛ وهنا تشتغل المخيلة الاستقرائية التنبؤية للقارئ الذي يسعى جاهدًا إلى إكمال الدلالة باستبدالات شتى تبدأ من الأبسط والأقرب إلى الأعقد والأبعد في تأويل بنية الحذف وتخمينها؛ أو ربما مارست ذات القارئ سلوكًا مشاغبًا فبدأت من الأعقد إلى الأبسط ومن الأبعد إلى الأقرب؛ فيتحصل لها — والحال كذلك- عدة تخمينات قرائية؛ منها ما يأتي في صيغة خبرية:

- هذان جداران ونصف.
- بيتي جداران ونصف.
- جداران يحيطان بي ونصف، أو أعيش بين "**جداران ونصف**" على الفصل النحوي بين المحذوف والمثبت.

ومنها ما تؤطره صيغة الاستفهام:

- جداران ونصف لإقامتي؟!
- هل بيتي جداران ونصف؟!

لكن في جل هذه البنى ستظل الدلالة الأكثر حضورًا هي دلالة الشعور بالنقص، والافتقار إلى معنى الاحتواء والسكنى الذي يفترض في الجدران أن تؤسس له؛ إن "**جداران ونصف**" هو إشارة إلى عمل لم يكتمل، شابه النقصان؛ فتشوهت وظيفته؛ إنه البيت الذي يمثل في أدبيات السرد والحكاية منذ القدم وإلى الآن رمزًا للسكينة والطمأنينة، والشعور بالأمن؛ وذلك — لا شك - حينما تكتمل جدرانه؛ أما والحال كما نرى "**جداران ونصف**" فنحن أمام أنقاض بيت؛ أو محاولة فاشلة لبناء بيت؛ فكانت المحصلة مجرد "**جداران ونصف**"؛ وكأنه يتناصّ مع النص القرآني: ﴿انطَلِقُوا إِلَى ظِلٍّ ذِي

ثَلاثِ شُعَبٍ. لا ظَلِيلٍ وَلا يُغْنِي مِنَ اللَّهَبِ﴾ [المرسلات: ٣٠ - ٣١]. والقاسم المشترك بين النصين هو البناء الهندسي الذي لا يتحقق له الاكتمال، وبالتالي يفتقد القدرة على أداء الوظيفة المنوط بها، وهي الحماية.

ومن بنية العنوان إلى فقرة الاستهلال يتعزز المعنى ويتعمق المغزى، ويتوغل الراوي في وصف إحساس الفقد، والاحتواء المفتقد الذي تشكل عبر أكثر من دال:

"**في الجب**": المكان الأول الذي يتصدر مشهد الحكاية هو مكان يتسم بالعمق من ناحية، والوحشة من ناحية أخرى؛ فهو رمز مزدوج إن شئنا التأويل؛ فمن جهة يرمز إلى سعي الذات إلى البحث عن العمق؛ ربما العمق في فهم الحياة، وربما العمق في العلاقات الاجتماعية عامة، وفي علاقة الرجل بالمرأة[٨] — وهي تيمة متكررة في قصص حافظ رجب - خاصة؛ لكنه على الجملة يشير إلى فكرة الاحتماء والستر التي يمثلها الجب بعمقه؛ وخاصة أن الجب يمثل بالنسبة لساكن الصحراء مخزنًا لأولى متطلبات حياته ومقوماتها وهو "**الماء**". ومن جهة أخرى يرمز الجب إلى الخطر والفقد والضياع؛ فالدال يستحضر بانسيابية وتلقائية التراث الثقافي الإسلامي في وعي القارئ محنة الصديق يوسف عليه السلام ﴿قَالَ قَائِلٌ مِّنْهُمْ لاَ تَقْتُلُواْ يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَةِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِن كُنتُمْ فَاعِلِينَ﴾ [يوسف: من الآية ١٠].

إنه إذًا دال مزدوج الدلالة ذلك "**الجب**" الذي يمكننا أن تدرجه — بدلالته تلك - ضمن ما أسماه العرب قديمًا بـ"**الأضداد**"[٩].

دلالة أخرى للرمز "**جب**" تفرض نفسها على فعل القراءة؛ وهي "**اللغز المخبوء**"؛ وخاصة أن القصة تمثل واحدة من بدايات ما يسمى في إبداع "**محمد حافظ رجب**" بالتجديد في الرؤية والشكل؛ وهو تجديد اقترب بهذه القصة من تيار "**الواقعية السحرية**"؛ حيث اللجوء إلى الرمزية؛ والأعماق الدلالية للدوال اللغوية؛ خصوصًا تلك المتسمة بالثراء الدلالي؛ مثلما هو الحال مع الدال "**جب**" الذي يمثل بعمقه معادلاً لفكرة اللغز المخبوء الذي يصير "مكانه دائمًا في الأعماق سواء كانت هذه الأعماق أعماقًا مكانية أو إنسانية"[١٠].

وفق هذا المعنى فإن "**الجب**" يحيل المغزى الإجمالي للقصة كلها إلى لغز؛ ومهمة القارئ أن يعمل عقله في حل رموزه، واستخراج مكنون دلالته؛ وتحديد عمق الموقف الإنساني

الذي تعالجه التجربة السردية في هذه القصة؛ وحينما يحال اللغز إلى القارئ فإن هذا يعني تعدد الدلالات والتأويلات؛ وهنا يصير النص السردي منطويًا على "**درة مخبوءة**" وعلى كل قارئ استخراجها بطريقته.

"**صمت**": وحشة وسكون يضفيان جوًّا من الكآبة، ويحيلان إلى مشاعر الجفاء والخصام والقطيعة بين الذات/ الرجل والآخر/ الأنثى .. بين الذات/ الفرد والآخر/ المجتمع .. وربما بين الذات ونفسها.

"**فراش بارد لم تلمسه أنامل حارة**": وبالفراش ننتقل من العام "**البيت**" مصدر الطمأنينة والراحة والسكينة والدفء الأسري والاجتماعي، إلى الخاص "**الفراش**" محل كل هذه المعاني ومركز البيت. وبوصف هذا الفراش بالبارد ينقلنا الصوت السردي من إدراك الأزمة إلى لمس الأزمة؛ حيث الحرص واضح على نقل المتلقي من حالة الفهم والإدراك إلى عمق المعايشة والإحساس؛ ولذلك فقد عمد الراوي إلى توظيف حاستين اثنتين: الأولى حاسة السمع؛ وإن كانت بدلالتها السلبية؛ حيث اللا سمع المتحقق مع حالة "**الصمت**" التي تلف المكان وتستغرقه. وأما الثانية؛ فحاسة اللمس التي تدرك برودة الفراش، وتفتقد – في المقابل– دفأه الذي يظل حلمًا وهاجسًا تفتقده الذات.

"**نسج عنكبوت تائه في عشه**": وهنا ذروة المشهد الدرامي الذي لم يبدأ بعد؛ إنه الأزمة الحقيقية التي حاول العنوان بيانها؛ ثم ألقت بنية الاستهلال الضوء على بعض تفاصيلها؛ فـ"**نسج العنكبوت**" هو الرمز الثاني – والقصة شديدة الرمزية – المعادل لدال العنوان "**جداران ونصف**"؛ ولكي نستجلي هذا الأمر سنحيل المعنى إلى حقل المقارنة بدال "**بيت العنكبوت**" الذي ورد ذكره في القرآن الكريم؛ فوصفه رب العالمين – عز وجل– بالضعف والوهن: ﴿مَثَلُ الَّذِينَ اتَّخَذُوا من دُون الله أَوْلِيَاء كَمَثَلِ الْعَنكَبُوتِ اتَّخَذَتْ بَيْتًا وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنكَبُوتِ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ﴾ [العنكبوت: من الآية ٤١]. ويبدو أن فكرة المقارنة بين البيت الإنساني وبيوت الحيوانات مسيطرة على المخيلة الإنسانية؛ فعلى مستوى البيت الأليف تتحقق هذه المعادلة – كما يشير باشلار؛ حيث "**يستدعي وعينا بهناءة البيت مقارنة بالحيوانات في مآويها**"[١١]. وبذلك يمكننا الزعم أن كل وصف ذي منحى انطباعي

إيجابي لمكان ما يحتمل ضمنًا رؤية الذات الساردة له بوصفه معادلاً للوطن، بديلاً مأمولاً، وربما ممكنًا، للبيت الأليف، للوطن المفتقد.

٢- فارس الأرشيف .. البحث عن بطولة

في "**جداران ونصف**" يتبدى للقارئ كيف رفضت الذات غواية الأنثى التي تعرض عليها إشباعًا مؤقتًا لاشتهاء الجسد؛ وهو رفض ينطوي عن بحث مضنٍ تجربه هذه الذات عن عرش تتربع عليه في بطولة حقيقية تقوم على رعاية البيت واحتواء الأنثى التي تحتويه بدورها هي الأخرى؛ بطولة حقيقية لا تتحقق بإشباع ظاهري وقتي وزائل كذاك المعروض عليه. بطولة حقيقية؛ ليست زائفة ولا مدعاة كتلك التي أدار حولها قصته "**البطل**"؛ تلك البطولة التي لم تصمد أمام حقيقة البوح الذاتي لذات البطل المزيف "**عبده أفندي**" الذي لم يعد لأهل الحارة التي يسكنها حديث شاغل إلا الحديث عن بطولته وعبقريته التي قادته إلى ضبط زوجته "بدرية" متلبسة بالخيانة؛ فراحت الأيدي تجامله وتربت فوق كتفه قائلة: "**ولا يهمك، أنت جدع يا عبده أفندي، أنت بطل والله العظيم**"[١٢]. في حين كان الصوت الصادق الكاشف في داخله يرد على مثل تلك العبارات قائلاً: "**ابعد عني يا أخي أنت الآخر، من أدراك أني بطل، هل ستأتي إليّ كل يوم بعد خروجي من الديوان وتعد لي الطعام؟ وهل ستقدم إليّ امرأتك؛ لتدفئ داري وترعى أولادي كما كانت تفعل بدرية؟ لقد كانت حياتنا الفقيرة الخالية من كل بهجة غنية بها**"[١٢].

في قصة "**الفارس**" يتواصل مسلسل البحث عن البطولة، التي تبدت حلمًا يطل من لفظة العنوان "**الفارس**". وإن اكتسى معنى البطولة المقصودة هنا ثوب الحقيقة المسكوت عنها والمفقودة بين جنبات المكان/ العقاب المتمثل في "**الأرشيف**"، الذي يمثل بالنسبة للبطل "**شفيق أفندي**" عقابًا استحقه لتفانيه في العمل؛ ثم عوقب على عقابه هذا بأن وجه إليه الموظفون سهام نقدهم في اجتماعهم مع المدير العام؛ حتى قال قائلهم: "**ولكن الذي يعرقل تقدمنا كمصلحة تضارع أحسن مصالح أوروبا، الأرشيف! الأرشيف!**"[١٣].

إن البطولة الحقيقية التي سعت الذات في هذه القصة إلى تحقيقها هي الجرأة على البوح بالحقيقة، مهما كانت صادمة للآخرين، ومهما جلبت على الذات من عقاب؛ إنه يحقق شعورًا حقيقيًا ببطولة قد لا تدوم حينما وجه اللوم إلى رفاقه الجبناء وصدمهم بحقيقة كياناتهم المقيدة بحدود مكان ضيق هو "**التكية**":

"ولتسمحوا لي أيها السادة أن أنصرف بعد أن أخبركم، أنكم جميعًا جبناء تعرفون الحقيقة ولكنكم لا تجرؤون على ذكرها؛ لأنكم جميعًا تعيشون داخل "تكية" اسمها الوظيفة...!!"(١٤).

إنها بطولة تعادل بطولة "**عبده أفندي**" في قدرته على مصارحة ذاته بحقيقة الأزمة التي آل إليها بيته وصارت تهدد كيانه وكيان أسرته، بل تعادل في الآن ذاته تلك البطولة التي انطوت عليها صيحة الذات المبدعة "**محمد حافظ رجب**" على مستوى الواقع "**نحن جيل بلا أساتذة**".

٣- "المُدْية" بين قتل الأب والبحث عن الذات

تضعنا مقولة "**نحن جيل بلا أساتذة**" التي مثلت صرخة صاحبت فعل الإبداع عند "**محمد حافظ رجب**"، تضعنا أمام أزمة إنسانية لا تقف عند حدود الواقع الفني والثقافي فقط؛ وإنما تمتد إلى واقع إنساني قديم قدم الإنسانية ومتجذر في أكثر من صورة من صور التواصل الإنساني؛ ويبدو – من ثم– أنه سيظل مصاحبًا لرحلة الإنسان على الأرض؛ إنها أزمة تواصل الأجيال؛ أزمة الرغبة في الخلود، التي تقابلها رغبة مقابلة في الظهور؛ في انتزاع حق مهضوم من قبل الجيل الأكبر الذي يرفض الخضوع لسنن الكون؛ يرفض الاعتراف بقانون التبدل والتغير والتطور؛ والتناوب والتداول بين الأجيال؛ على مستوى الواقع الحياتي الإنساني الضيق نعاني هذا حينما يسعى الآباء – بقصد أو دون قصد – إلى حبس الأبناء في سياق حياتهم هم التي مضت بحلوها ومرها، وأصبحت متاعًا مستهلكًا يحتاج إلى إعادة التدوير إن شئنا الاستفادة منه.

وعلى المستوى السياسي يسعى الساسة إلى قهر الشعوب؛ ونحن في منطقتنا العربية على وجه الخصوص عانينا من هذه السلطة الأبوية التي جعلت من الحاكم أبًا ورمزًا مقدسًا لا يجوز المساس به؛ ومن ثم فالدولة ومقدراتها، والشعب ومصيره هي ملك له لا ينازعه فيه إلا ظالم خارجٍ عن القانون؛ ومن حول الحاكم حفنة من رجالات الحكم يتطاول بهم الزمن فلا يزدادون إلا تمسكًا به؛ فلا مجال للتجديد، ولا مجال لروح شابة تؤول إليها الأمانة فتجددها وتنضدها. إنها ثورة الروح الشابة على روح رفضت أن تترك مساحة للآخرين، وتنسحب تاركة اسمها في لوحة شرف تتناوب عليها الأجيال.

وإذا كانت صيحته هذه "**تجسيدًا لهموم جيل يجاهد في أن ينفض عن كاهله ميراث الكتابة التقليدية، ويشق لنفسه طريقه وهويته الخاصة**"(١٥)؛ فإنها كذلك تكتسب بعدًا شخصيًّا ذاتيًّا يتعلق

بذات "حافظ رجب" نفسه، فتصير تلك الصرخة تعبيرًا عن حالة من التمرد، والعجز عن ممارسة الفعل القادر على فك حصار جيل الآباء على الأبناء؛ وإلا فليس لمقولته محل من الإعراب، ولا أظنه هو ذاته يؤمن بهذه المقولة على حرفيتها؛ فمَنْ منَّا بلا أساتذة؟! مَنْ منَّا لم يرث أنماطًا من المعارف والمهارات والسلوكيات والخبرات عن غيره من السابقين، ثم عدَّل فيها وطورها، وبنى عليها من روحه وفكره ووعيه؟!

سأستلهم هنا تعقيب "الدكتور صبري حافظ" على هذه الصرخة التي رأى أنها تنطوي على قدر من الحقيقة ومقدار من الافتعال، مبررًا رؤيته لما تنطوي عليه المقولة من افتعال بأن هذا الجيل — يقصد جيل الستينيات — لم ينبت من الفراغ ولم يفقد الثقة نهائيًا في كل النماذج السابقة، بل ظلت هناك نماذج قليلة للغاية نستطيع القول بأنها خير الأساتذة لجيلنا. وحتى النماذج البهلوانية المهترئة أو الغبية الجامدة والمعاندة كانت بالنسبة لجيلنا أساتذة بالسلب[١٦].

لقد كانت قضية "محمد حافظ رجب" في هذه المرحلة هي البحث عن ذاته الممزقة ببعديها الفردي والجماعي على حد سواء؛ وهو بحث توسل إليه — إضافة إلى صيحته الزاعقة تلك — ما نلمسه في قصصه من تصوير فاضح لعورات الواقع بكل تناقضاته وأوضاعه المقلوبة، تصويرًا متاحًا من عبثية السرد المتدفقة عبر ما يسمى في الأدب بـ"تيار الوعي"، لتتشكل عنده معادلات رمزية ناجزة الدلالة توازي ما يسيطر على واقعه من عبثية وعشوائية تنطق تجاربه السردية بإدانتها.

واحد من هذه الرموز بالغة الدلالة هو "المُدْية" التي غدت دالاً متكرر الحضور في أعمال "حافظ رجب"؛ وهو حضور ينتمي إلى ذلك الاكتناز الدلالي الواضح الذي يتسم به توظيف "حافظ رجب" لدواله المختلفة. أما دال "المُدْية" فله خصيصة مهمة تميزه، وهي أنه دال متعدد الدلالة والوظيفة؛ فهو في قصة "المُدية" التي يمثل فيها دور البطولة الرمزية — إلى جوار البطل — يرمز لعلاقة الحب والتعلق بالأب[١٧]؛ الذي تتعمق دلالته هو الآخر ليشير إلى كل ما يمثل مرجعًا وجذرًا للذات؛ فيرمز إلى التراث — الأدبي والإنساني على السواء — ويرمز إلى الواقع الإنساني؛ ويرمز كذلك إلى السكن/ البيت؛ ولا عجب إذًا أن تكون "المدية" نفسها معادلاً للشقة: "المُدْية" تساوي "شقة"، و"الشقة" تساوي مدية! المُدية تساوي "شقة" في "الدور الأرضي"، و"الشقة" تساوي مُدية مفتوحة في جيبي، ولكن المُدية عندي أغلى من "الشقة"[١٧].

لكن الأهم في دال "المُدية" يكمن في تمثيله لحالة التوتر والاضطراب النفسي التي يعانيها البطل؛ فالمدية بوصفها رمزًا متوترًا متغيرًا، تصير معادلاً للشخصية الرئيسة "البطل"، الذي يعادل ذات المبدع ويسري عبر جل إبداعه القصصي متلونًا في كل قصة بحالة شعورية أو عاكسًا لتحول وجداني أو نفسي لها؛ وكأن الشخصية "البطل" في قصص "حافظ رجب" تمارس عبر الدال "المدية" – وعبر غيره من الدوال بطبيعة الحال – تجريبًا مستمرًّا ومتواصلاً للخيارات. ففي حين وظف المدية لتحقيق حالة من التصالح مع "الأب"؛ ذلك الرمز البالغ الثراء والتعقيد في جل إبداعه؛ فإنه يتحول عن هذه التجربة وهذه المحاولة بعدما ملَّ المحاولات المتتالية التي كان "الأب" بجهله وغفلته يجهضها باستمرار؛ وكأنه يرفض أن يعطي ابنه الفرصة في التعبير وفي التصالح حتى يعود مكرمًا إلى بيت أبيه الذي طُرد منه بغير ذنب ولا جريرة.

هنا تمل الذات من اللهاث وراء فكرة المصالحة؛ لتجرب من جديد. والتجربة هذه المرة هي المواجهة كما في قصة "**الأب حانوت**"؛ حيث يرفع الابن "**المدية**" في وجه الأب "**وجد أصابعه المنهكة تتناول السكين، ترفعها في وجه الحانوت، الأب تلاشى ... مات قلب الأب، سقط قلب العالم صريعًا فوق بلاط المطعم فكسر**"[١٨].

إن الذات هنا لم تُقْدم على هذا الفعل إيمانًا منها بجدواه أو كراهيةً للأب، وإنما هي مدفوعة لا خيار لديها؛ إنها تفعل ذلك بدافع البحث عن الأب، تمارس القسوة بحثًا عن الأب الكامن في واقع باتّ لا يرحم، وهذا بالضبط كان جوابه على الرجال حينما وجهوا إليه اللوم على فعلته: "**عيب عليك، اخجل، ألقِ السكين من يدك، إنه أبوك. قال متمتمًا: أبي، إني أبحث عنه في داخله، سأشق بطنه لأراه**"[١٩].

إنه يتعاطف مع جيل الآباء بقدر تعاطفه مع جيل الأبناء، ومن ثم تتعمق القضية؛ فلم تعد قضية ظلم الآباء للأبناء، بل صارت قضية قطيعة بين أوصال المجتمع، وبين أجياله. إنه يترك للأب المطعون الفرصة للقول بلسانه في انعطافةٍ فنية على مستوى الصوت السردي؛ تشير إلى انعطافةٍ موازية على مستوى الشعور والتجربة.

القضية قدمها الابن من منظوره؛ فهو يعاني قهر الأب وتسلطه وكبته للابن، لكنه لا يمانع من الإنصات لصوت الأب. ربما كانت عنده مبررات هو الآخر، ربما يشعر بالقطيعة نفسها، بخيبة الأمل

إزاء جيل يتنكر لآبائه إلى حد القتل؛ فيصدر صيحة ألم بعدما عرَّى صدره ووجد السكين مغروسًا فيه: "**هنا أراد إذن أن يطعنني، لم يعد في العالم خير، مات الآباء في قلوب الأبناء، يجب أن يموت الأبناء في قلوب الآباء، يجب أن يموت الأبناء في قلوب الآباء، فليُتِمّ الوحش ما بدأه، فلينهِ ما أراده، فليطعنِّي في المنتصف، وتنزف الدماء من الثقب، ترى هل يبكي وقتها؟ هل سيصرخ ويشد الشعر؟ هل سيجرؤ ويمد يده؟ سأغامر لأستريح، يجب أن أستريح ولو بطعنة سكين، سأمنحه الفرصة كاملة، من أجل إخوته، ومن أجله، شيدت الدكان، لكنه يريد هدم الجدران، وقتل الحانوت**"[٢٠].

نلمس في معظم قصص "حافظ رجب" هذا الخيط الواصل بينها بشكل فني رهيف على مستوى الأزمة وعلى مستوى الحدث، وعلى مستوى الشخوص؛ حتى لَكأنَّ قصصه تشكل مجتمعة فصولاً لرواية كبيرة هي "**رواية الحياة**" كما عانتها الذات واكتوت بنارها؛ فقتل الأب في "**الأب حانوت**" يسلمنا في القصة التالية مباشرة – من المجموعة القصصية نفسها – "**جولة ميم المملة**" إلى تكرار لحادث قتل الابن لأبيه بوصفه السبيل الوحيد للتحرر: "**صرخ في أبيه: اصمت، اصمت، يجب أن أذبحك لأتحرر، وليتيتم الأولاد، لا يهم، حريتي، الهدف، خروجي من العادة ... دس يده في صدر أبيه، أخرج قلبه، مد السكين وذبحه، وارتمى الأب فوق بلاط الدكان، فداس فوق جثته ومسح الدماء من السكين**"[٢١].

لاشك أنه ثمنٌ باهظ وحلٌّ بالغ القسوة؛ لحصول الذات على حريتها وخروجها عن قيود واقعها المليء بالعنف والقسوة والظلم. ولأن الذات تدرك أن انفصالها وقطيعتها عن الأب ليس حلاً مثاليًّا؛ فإنها تتراوح كثيرًا بين القسوة على الأب والشفقة عليه، ثم لا تلبث أن تعرض في هدوء منطق العقل في علاقة التكامل بين الأبناء والآباء؛ فيوردها على لسان الأب المقتول وفي حضور الرجال المجربين – كما وصفهم – ليدور الأمر كما لو كان صراعًا حول المكان "**الدكان**"؛ وفي ذلك إشارة بالغة إلى اندماج ما هو إنساني بما هو ثقافي وأدبي؛ فنسمع الأب يوجه كلامه قائلاً: "**اسمعوا، أيها المجربون هو ذراعي اليمنى، يريد أن يفر من الدكان، الدكان له ولي، يعمل معي فيه، من أجل أولاده وأولادي نتساند في الحياة، نعمل بأيدينا ونعرق، لكنه يريد أن يفر،**

أغواه الأفندية ليفر معهم، ولا أحد يعرف الحياة من الموت اليوم أنا هنا، وغدًا أنا هناك، الأمر كله بيد الله، سيصير الدكان له يومًا"(٢٢).

فالصوت المبدع الناطق من داخل "**محمد حافظ رجب**" في هذه القصة على وجه التحديد "**جولة ميم المملة**" يعالج أزمة الواقع الفني والثقافي عبر إسقاطات بازخة الدلالة حول الأب والصحافة وعلاقة المبدع بجمهور القراء والمتلقين؛ ولذلك فالرمز "**الدكان**" المشار إليه هنا قد اختير بعناية؛ فهو يختزل فكرة التواصل بين الذات المبدعة المرسلة المنتِجة، وذوات القراء المستهلكين المشترين.

ولأن الذات – كما أشرنا في غير موضع – تعاني شعورًا حادًا بالتمزق والتردد والتذبذب فهي تظل حتى النهاية عاجزة عن التحقق؛ عاجزة عن اتخاذ القرار الجريء بالعودة إلى الدكان "قال (ميم): سأعود إلى الكمساري، لأسأله رأيه في أمر بقائي أو عودتي إلى الدكان، هو الذي سيقرر المصير. تركهم وانصرف، يبحث عن صديقه الكمساري التائه في الزحام"(٢٣).

إنه يعجز عن الاختيار أو اتخاذ القرار، فيواصل رحلة من البحث:

يبحث فيها عن حل؟! ربما.

يبحث فيها عن الحقيقة؟! جائز.

لكنه في النهاية يبحث عن "ذاته".

٤- معادلة الذات مع الآخر . . مصالحة أم قطيعة

العلاقة السالف طرحها بين الأب والابن تحيلنا إلى سؤال حول طبيعة العلاقة الحاكمة بين مجمل شخصيات عالم "**محمد حافظ رجب**". وهو سؤال يطرح نفسه؛ فلا يلبث سائله أن يعثر على إجابته مع قراءة سريعة لبضع قصص من إبداعاته؛ والتي سترتد به مرة أخرى إلى تلك العلاقة النفسية شديدة التعقيد والمراوغة بين الدال "أب" والدال "ابن" في إطاريها الإنساني الشخصي، والثقافي الواقعي على حد سواء. إنها علاقة مراوغة تتوتر دائمًا في حركة تُرَاوِح بين المصالحة والمصادمة؛ وهنا تدلف بنا الإجابة السابقة إلى سؤال منها بسبيل؛ هو: متى ومع مَنْ تكون علاقة المصالحة؟! ومتى ومع مَنْ تتوتر العلاقة لتصل إلى حد الصدام؟!

بعيدًا عن علاقة الصدام السالف ذكرها بين الأب وابنه، وبعيدًا عن طبيعة العلاقة المتوترة التي تجمع بين الدال المذكر الذي يجسده الصوت السارد الساري عبر معظم نصوص "**محمد حافظ رجب**"، والدال المؤنث الذي تجسده المرأة (الزوجة – البغي – زوجة الأب ذات النابين الحمراوين ...) والتي تتكرر وتتواتر هي الأخرى في جل نصوصه القصصية، يمكننا أن نرصد لونين واضحين مائزين من العلاقات الإنسانية بين شخصيات عالم "**حافظ رجب**"؛ وذلك على النحو التالي:

أولاً المصالحة: في قصة "**الجنيه**" من مجموعته الأولى "**غرباء**" نقف أمام شخصيتين تنتميان حتى النخاع إلى الطبقة الفقيرة الكادحة، أو إن شئت قل من قاع المجتمع، أما أحدهما فضخم الجثة عملاق اسمه "**سالم**"، وأما الآخر فقزم نحيل اسمه "**جمعة**". ورغم أن الأوصاف التي يقدمها السارد لكل منهما تكشف عن الطبيعة المتنافرة لكل منهما؛ فقد كان هناك شيء واحد يجمعهما؛ شيء واحد لكنه قوي، إنه حالة الفقر المدقع والحاجة الملحة التي دفعت أحدهما إلى تدخين عقب سيجارة التقطه من الأرض، ودفعت الآخر إلى البحث في سلة المهملات المعلقة بعامود النور؛ عله يجد فيها شيئًا ذا قيمة. وهنا تنتشلهما من هذه الحالة تلك السيارة التي يعرض أحد الراكبين فيها عليهم العمل؛ وبهذه الطريقة تبرز شخصية ثالثة هي شخصية "**الريس**" الذي ينتمي إلى تلك الطبقة من الطفيليين الذين يتوسطون بين العمال وأصحاب العمل؛ فينهبون فروق الأجرة في جيوبهم؛ هذا على الأقل ما صرح به ذلك الحديث الذاتي الذي أَسَرَّ به سالم لنفسه: "**الحرامية عاوزين يشغلونا لما نموت، وبعدين يحطوا الفلوس في جيبهم ويقولوا جبنا عشرين واحد**"(٢٤).

المهم أن الرجلين يُتِمَّان مهمتهما، ثم تحملهما السيارة وتتركهما في مكان مهجور بعد أن يمد "الريس" يده بالأجرة المتفق عليها، "خمسون قرشًا" لكل منهما، ولكنه يتركهما في حالة صراع نفسي وإنساني عميق ومدوٍّ بعدما أعطاهما ورقة واحدة من فئة "**جنيه**" قائلاً: "**طيب خدوا ورقة بجنيه مصححة، وتعرفوا شغلكم مع بعض**"(٢٥).

ولأن لمقاييس القوة الجسمانية فعلها وأثرها في هذا العالم القابع تحت قانون "**الغاب**"؛ فقد كانت يد "**سالم**" العملاق أسبق من يد القزم "**جمعة**". وهنا تتابعت هواجس الشر على الشخصيتين؛ فسيطر الخوف على القزم، في حين استبدت أفكار الغدر بالعملاق الذي راح يفكر في

إمكانية استيلائه على "الجنيه" كاملاً بعد صفعة واحدة كفيلة بإبعاد القزم عنه، وحتى لو تطورت الأمور فهو قادر على قتله ودفنه.

تصاعدُ التوتر بين الشخصيتين كان ينبئ بتصعيد حدة العنف بينهما؛ ولكن إرادة السارد هنا تتدخل في اللحظة المناسبة لتنتصر لخيار المصالحة بين الشخصيتين؛ ولا تفسير - في رأيي - لذلك إلا تعاطفه مع هذه الطبقة الكادحة؛ فالنهاية — كما نرى — تخالف منطق الأحداث، إلى الحد الذي جعل أحد النقاد يدين هذا التصرف الفني ويرى فيه إراقة لماء الإنسانية البارد على هذا العنف المتصاعد، ويرى أنه بهذه النهاية المصطنعة أجهض قصته التي كان باستطاعتها أن تكون عملاً رائعًا لو لم يقحم الكاتب عليها تصوراته المسبقة عن امتلاء الطبقة العاملة بالطيبة حتى التخمة[٢٦].

في تحليلنا لهذا التوجيه الفني من قبل الكاتب ينبغي ألا نغفل عامل الانتماء الذي قد يكون مؤثرًا في توجيه الحكاية عند "**حافظ رجب**" إلى هذا المنحى؛ فهو نفسه ينتمي إلى هذه الطبقة الكادحة المسحوقة تحت وطأة واقع يعاني فيه قطاع كبير من الشعب آلامًا متتالية من أجل الحصول على لقمة العيش. وبالتالي فهو هنا يقدم نسقًا "تطهيريًّا" لهذه الذات المسحوقة؛ ولعله رأى من الظلم أن يقبع هذا النموذج الإنساني دائمًا في خانة المتهم؛ فيجتمع عليه ترتيب طبقي دوني في سلم الطبقات الاجتماعية؛ ويوصف بالغدر والخيانة كذلك. إنه حين يتحدث عن هذا العامل البسيط يتحدث عن "**محمد حافظ رجب**" بائع المحمصات بجوار سينماستراند الشهيرة بمحطة الرمل بالإسكندرية، الذي صرح بأن هذا الجو الذي كان يعمل فيه والذي امتلأ بالبشر وبائعي الجرائد واللصوص والبلطجية والمتسولين، إضافة إلى مطاردة الشرطة المستمرة له بوصفه "**بائعًا سريحًا**"، كان سببًا لما بدا في أعماله من عنف ووحشة: "**الوحشة هي نتاج وحشية ما رأيته من عنف قاهر**"[٢٧]. ولعل ذلك يفسر لنا كثرة ورود ذلك النموذج الإنساني؛ نموذج البائع المسكين الذي يتعرض للظلم والقهر؛ فنرى: (عيد بائع الفستق – الرشيدي بائع الجرائد — يورغو بائع الجيلاتي – بائع اللبن). كما أن بائع اللب والسوداني — على وجه الخصوص– جعله "**محمد حافظ رجب**" بطلاً وعنوانًا لأحد إبداعاته القصصية "**حديث بائع مكسور القلب**"؛ ليجري على لسانه نفس الصيحات والعبارات التي كان يسوق بها بضاعته حينما كان "**بائعًا سريحًا**": "**سوداني محمص.. لب أسمر..**

حمص ولوز"[٢٨]. إنها إذًا علاقة من التصالح؛ لعله هو نفسه "**حافظ رجب**" أراد أن يقيم من خلالها جسر انتماء يربطه بتلك الطبقة التي طالما شاركها همومها ومحنتها وآلامها.

ثانيًا القطيعة: على الجانب الآخر فقد أشارت قصة "**مستحيل**" إلى فجوة اقتصادية واجتماعية أنتجت فجوة أخرى إنسانية — أشد عمقًا وتأثيرًا في وعي الذات- جعلت من زيارة الهانم التي تسكن حي "**الزمالك**" الراقي لخادمتها الفقيرة "**مرسية**"، التي تسكن قبالتها في منطقة "**إمبابة**" الفقيرة، أمرًا مستحيلاً.

إنها قطيعة أظهر من خلالها الكاتب — وللمرة الثانية - امتلاء هذه الطبقة الفقيرة بالطيبة وسذاجة الحلم الذي يتكسر على عتبات الواقع؛ فـ"مرسية" بطلة قصته لم يعكر صفو براءتها وطيبتها صخب المدينة وقسوتها، بل "**ظلت كما هي الفلاحة الطيبة التي تطرز أحلامها وكلامها سذاجة أهل الريف**"[٢٧]. ورغم ما اشتهرت به سيدتها من غلظة وبخل في معاملة خدامها؛ فإن "مرسية" ظلت تعمل عندها وتدين لها بالولاء، حتى اعتبرت وعدها لها بالزيارة في بيتها المتواضع بإمبابة حلمًا جميلاً دفعت ثمنه تلك "**البطة**" الوحيدة التي تمتلكها، ذبحتها لها وأعدت البيت وهيأته لاستقبال الزائرة العظيمة، ولكن الانتظار يطول والضيفة لا تأتي؛ فتنتبه "مرسية" إلى خيبة أملها، وتنبه أسرتها بأسف وحزن: "**لا، دي يظهر مستحيل تيجي، يا للا بينا ناكل إحنا**"[٢٩].

وهكذا، وبقراءتنا لهذين العملين من أعمال "**محمد حافظ رجب**" — وهي قراءة نزعم أنها تتأسس على رؤية عشوائية أكثر منها انتقائية - نقف على حقيقة العمق النفسي المتعاطف بشدة مع الطبقة الكادحة والمسحوقة في المجتمع - والتي ينتمي إليها الأديب بصورة أو بأخرى - على حساب الطبقة الأرستقراطية التي يأتي تصويرها مكثّفًا هو الآخر ليكشف عن طبيعتها الاستغلالية النفعية؛ في إشارة واضحة فاضحة إلى رفض الذات وإدانتها لتلك الرأسمالية التي سحقت المجتمع لحساب فئة قليلة غير مبالية بمعاناة الفقراء، ولا أبهة بأحلامهم التي مهما بدت صغيرة وتافهة؛ فهي تصل في بعض الحالات إلى مسألة حياة أو موت كما في قصة "**الجنيه**"؛ كما قد تصل إلى حد المستحيل في قصة "**المستحيل**".

الخاتمة

وأخيرًا، وفي ختام هذه القراءة النقدية التي حلقت في فضاء التجربة السردية ذات الطابع الخاص التي قدمها لنا "**محمد حافظ رجب**" يمكننا أن نجمل أبرز ما وقفنا عليه من سمات العملية الإبداعية عنده في النقاط الموجزة الآتية:

- في جل إبداع "**محمد حافظ رجب**" تسري شخصية واحدة رئيسة "**بطل**" تعادل ذات المبدع، وإن تلونت في كل قصة بحالة شعورية أو عكست حالة تحول وجداني ونفسي لها، ومن ثم فالذات تعاني — كما نلمح على امتداد تجاربه السردية - حالة من التشظي والقلق والاضطراب، ولذلك فهي تمارس عبر كل قصة تجريبًا مستمرًّا ومتواصلاً للخيارات.

- يمثل المكان معادلاً فاعلاً ومؤثرًا بقوة في معظم قصص "**محمد حافظ رجب**"؛ ولذلك نلمح في قصصه تركيزًا على بقع مكانية شديدة التأثير كالحارة والغرفة والبيت والشقة والمطعم... إلخ؛ إضافة إلى العلاقات التقابلية بين الأماكن وتقسيماتها الطبقية والنفسية.

- إضافة إلى ذلك فإن العلاقة بين الإنسان والمكان في قصصه تتسم بالتماهي؛ فإذا كان المكان في إبداعه يغلب عليه الضيق الشديد أو النقص وعدم الاكتمال، فإن من المألوف والمتكرر في وصف الشخصية أن تكون في وضع اضطجاع أو انكفاء، وهو ما يناسب حالة السكون والاستقرار التي تبحث عنها الشخصية وتشكل هاجسًا ملحًّا لها؛ ذلك لأن فعل الانطواء - كما يصفه باشلار - ينتمي إلى ظاهراتية فعل (يسكن).

- يسعى "**حافظ رجب**" عبر مغامراته السردية إلى بث أسئلة كثيرة تتزاحم وتتداخل حول الطبيعة الإنسانية وحقيقة البطولة، وطبيعة البشر ومنطق العلاقات الحاكمة بينهم، وملامح الذات وطبيعة علاقتها بالآخرين، وطبيعة الزمن، وحقيقة الموت ... إلخ.

- تقطيع السرد على صعيد الأحداث والزمن في إبداع "**رجب**" يبدو فيه تأثره — كما صرح في أحد حواراته - بأن عمله بجوار سينما "**ستراند**" بمحطة الرمل بالإسكندرية قد أتاح له مشاهدة كل ما يعرض من أفلام، ولكنها - في الوقت ذاته - تنطوي على أبعاد نفسية وأيديولوجية؛ فالمُطالع لقصص "**رجب**" يرى كمّ التشوهات التي يتسم بها الواقع،

ومقدار العنف والمأساة التي تهيمن على العلاقات بين شخصياته، ومن ثم فإن التكنيك هنا جاء دالاً على عمق التكوين النفسي والآثار الاجتماعية التي خلفها الواقع بكل معطياته على وعي الأديب، ومثلت مصدر ضغط رهيب ومتكرر ومستمر عليه دفعته إلى تصور حالة مصاحبة ومستمرة من النقصان وتقطع الأوصال وتشتت العلاقات تحكم طبيعة الحياة الإنسانية في ظل الواقع الحياتي الذي عايشه الكاتب وجيله، وإن كان هو تميز بعلاقة صدامية مع هذا الواقع فوقف راصدًا وناقلاً محللاً عبر تجاربه السردية لتفاصيل هذا المشهد المأساوي.

- تنطوي التجربة السردية عند "**حافظ رجب**" على قدر كبير من المغامرة الإبداعية القائمة على "**التجريب**" والتجديد في طرق العرض والتناول لموضوعات تقليدية؛ فأضفى عليها ثوبًا من الجدة بقدر كان معقولاً وممتعًا في بدايات تجديده التي تنتمي إليها كل الأعمال القصصية التي تم رصدها في هذه القراءة، ثم أخذ هذا التجريب نمطًا من الكتابة السريالية المغرقة في العبثية والرمزية والتقطيع المشهدي في مراحله اللاحقة، وقد كان هذا الأسلوب برمزيته الشديدة سببًا في مهاجمة كثير من النقاد لإبداعه وطريقته في الكتابة.

- إن إبداع "**حافظ رجب**" – في جملته – ينطوي على خروج واضح على الأنساق التقليدية في الكتابة السردية؛ فهو يحجل – إن صح تعبيرنا – حول تخوم الواقع بثرائه واضطرابه وتناقضاته، مطلقًا العنان لمخيلة فانتازية تعانق الواقع ليصنعا معًا عالمًا موازيًا للواقع وليس مساويًا له.

الهوامش

١- محمد حافظ رجب، **الأعمال الكاملة** (١٩٣٥- ٢٠١٠م)، مج. ١ (القاهرة: دار العين، ٢٠١١). والقصة المذكورة "غرباء" منشورة ضمن مجموعته القصصية الأولى بالعنوان ذاته "غرباء" عام ١٩٦٨ .

٢- سفيان ميمون، "إشكالية بناء الهوية"، **معابر**، http://taher78.blogspot.com

٣ - الهوية "identity"، انظر: جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، مج. ٢ (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢)..

٤- آدم كوبر، **الثقافة التفسير الأنثروبولوجي**، ترجمة تراجي فتحي، سلسلة عالم المعرفة ٣٤٩ (د.م.، ٢٠٠٨): ٢٥٤.

٥- قيس النوري، "الاغتراب اصطلاحًا ومفهومًا وواقعًا"، **مجلة عالم الفكر** ١٠، العدد١ (إبريل- مايو-يونية ١٩٧٩): ١٤.

٦- حيث يمكننا القول "إن الكثرة الشعورية التي نتبينها في توالي حالاتنا تعاقبًا زمنيًّا متصلاً تظهر في مجالين: المجال الأول: هو المكان الذي تنتشر عليه أحوال النفس ... المجال الثاني: هو الزمن، الذي تتعاقب فيه أحوال النفس"، انظر: محمود محمد عيسى، **تيار الزمن في الرواية العربية المعاصرة دراسة مقارنة** (القاهرة: دار الزهراء، ١٩٩١): ١٥.

٧- محمد السيد محمد إبراهيم، **بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ** دراسة في الزمان والمكان، كتابات نقدية ١٤٣ (د.م.، ٢٠٠٤): ٢٢٩.

٨- صلاح صالح، **قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر** (د.م.: دار شرقيات، ١٩٩٧): ٥٣.

٩- جدير بالذكر أن "الجب" في تفسير الأحلام عند "ابن سيرين" يرمز إلى المرأة في علاقتها بالرجل، والتي تراوح بين العلاقة الشرعية الإيجابية فترمز للزوجة، والعلاقة السلبية المذمومة فترمز إلى الزانية، ويكون ورود الرجل "الجب" مؤشرًا على دخوله بيت امرأة زانية، انظر:

ابن سيرين، **تفسير الأحلام** (د.م.، د.ت.): ١٨٥. (نسخة إلكترونية محملة من شبكة الإنترنت): http://www.4shared.com

١٠- وهو نوع مما يسمى بـ"المشترك اللفظي"، وذلك أن يحتمل اللفظ الواحد معنيين مختلفين، انظر: محمد بن قاسم ابن الأنباري، **كتاب الأضداد**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم (بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٨٧).

١٢- صالح، **قضايا المكان الروائي**: ١٠٠.

١٣- غاستون باشلار، **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا، ط. ٢ (بيروت: المؤسسة الجامعية، ١٩٨٤): ١٠٠. كما يقول: "العش مثل كل صور الراحة والهدوء، يرتبط على الفور بصورة البيت البسيط... إنه المأوى الطبيعي لوظيفة السكنى. إننا لا نعود إليه فقط، بل نحلم بالعودة إليه" ص١٠٦. وجدير بالذكر أن أعمال "**حافظ رجب**" تنطوي على رغبة حميمة الاستقرار؛ ومن ثم عما أسماه باشلار بالقوقعة التي "تجسد انطواء الإنسان داخل المكان، في الزوايا والأركان؛ لأن فعل الانطواء ينتمي إلى ظاهراتية فعل (يسكن)" ٩.

١٤- رجب، "قصة البطل"، فى **الأعمال الكاملة**: ٥٣.

١٥- محمد رجب، "قصة الفارس"، فى **الأعمال الكاملة**: ٩١.

١٦- المصدرالسابق: ٩٦.

١٧-من حوار له في جريدة الشرق الأوسط مع عبد النبي فرج، في ٤/ ١٢/ ٢٠٠٤.

١٨- صبري حافظ، أجنحة الرؤية: **دراسة صدرت بها الأعمال الكاملة** (د.م.، د.ت.): ١٣، ١٤.

١٩- أشار كثير من الباحثين إلى هذا النزوع الأوديبي – نسبة إلى عقدة "أوديب" – في تجربة "حافظ رجب" السردية؛ وهو نزوع واضح يطول الحديث عنه، ويمتد حتى إلى مقولته ذائعة الصيت "نحن جيل بلا أساتذة"؛ وجدير بالذكر أن قراءة أعماله السردية تحيلنا إلى عمق هذه الأوديبية متعددة الأبعاد؛ والمراوحة بين رفض الأب وكرهه والرغبة في الانتقام منه من ناحية، وحبه والرغبة في التقرب إليه من ناحية أخرى، وهو ما يحيلنا إلى عمق الارتباط بين عقدتي "أوديب" و"الخصاء"؛ إذ يرمز خوفه الشديد على "المدية" وحرصه الواضح عليها –

في رأيي - إلى عقدة الخصاء.

٢٠- محمد رجب، "قصة المدية "، في **الأعمال الكاملة**: ٧٧.

٢١- محمد رجب، "قصة الأب حانوت"، في **الأعمال الكاملة**: ١٦٥.

٢٢- المصدرالسابق: ٦٦.

٢٣ - المصدرالسابق: ١٦٦.

٢٤ - محمد رجب، "قصة جولة "ميم" المملة"، في **الأعمال الكاملة**: ١٦٩.

٢٥ - المصدر السابق: ١٧٧.

٢٦ - المصدر السابق: ١٨٠.

٢٧ - محمد رجب، " قصة الجنيه"، في **الأعمال الكاملة**: ١١٠.

٢٨ - المصدر السابق: ١١٢.

٢٩ - حافظ، **أجنحة الرؤية**، في **الأعمال الكاملة**: ١٨، ١٩.

٣٠ - من حواره مع عبد النبي فرج.

٣١ - محمد رجب، "قصة "حديث بائع مكسور القلب"، في **الأعمال الكاملة**: ١٤١.

٣٢ - محمد رجب، "قصة مستحيل"، في **الأعمال الكاملة**: ١٠٦، ١٠٧.

٣٣ - المصدر السابق: ١٠٨.

فهرس المصادر والمراجع

أولاً: مصادر باللغة العربية

١- القرآن الكريم.

٢- ابن الأنباري، محمد بن قاسم. **كتاب الأضداد**. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٨٧.

٣- صليبا، جميل. **المعجم الفلسفي**، مج. ٢. بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢.

٤. حافظ، صبري. أجنحة الرؤية: **دراسة صدرت بها الأعمال الكاملة**. د.م.، د.ت.

٥- صالح، صلاح. **قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر**. د.م.: دار شرقيات، ١٩٩٧.

٦- عبد النبي فرج، حوار مع "محمد حافظ رجب" في جريدة الشرق الأوسط، في ٤/ ١٢/ ٢٠٠٤.

٧- باشلار، غاستون. **جماليات المكان**. ترجمة غالب هلسا. ط. ٢. بيروت: المؤسسة الجامعية، ١٩٨٤.

٨- النوري، قيس. "الاغتراب اصطلاحًا ومفهومًا وواقعًا". **مجلة عالم الفكر** ١٠، العدد١ (إبريل- مايو-يونية ١٩٧٩).

٩- رجب، محمد حافظ. الأعمال الكاملة (١٩٣٥- ٢٠١٠). مج. ١. القاهرة: دار العين، ٢٠١١.

١٠- إبراهيم، محمد السيد محمد. **بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ دراسة في الزمان والمكان**. كتابات نقدية ١٤٣. د.م.، ٢٠٠٤.

١١- عيسى، محمود محمد. **تيار الزمن في الرواية العربية المعاصرة دراسة مقارنة**. القاهرة: دار الزهراء، ١٩٩١.

ثانيًا: مصادر مترجمة

١٢- كوبر، آدم. **الثقافة التفسير الأنثروبولوجي**. ترجمة تراجي فتحي. سلسلة عالم المعرفة ٣٤٩. د.م.، ٢٠٠٨..

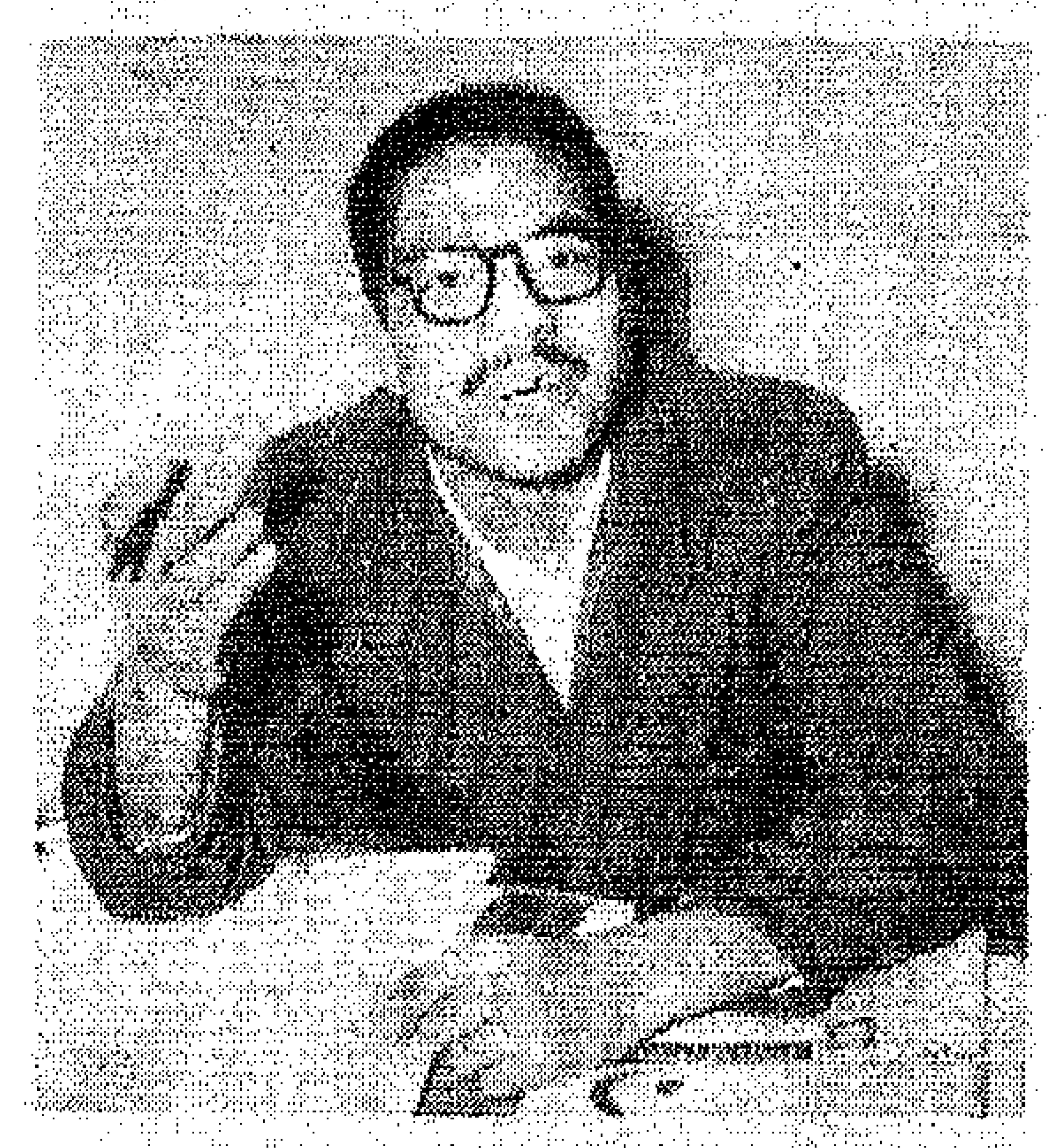
ثالثًا: مصادر إلكترونية

١٣- ميمون، سفيان. "إشكالية بناء الهوية". **معابر**.

(تاريخ الدخول على الموقع: ٦ مارس ٢٠١٢).. http://taher78.blogspot.com

١٤- ابن سيرين، تفسير الأحلام، ص١٨٥ (نسخة إلكترونية محملة من شبكة الإنترنت) - موقع: http://www.4shared.com

قصص وراء الناس



بائع لب وأديب وموظف في مجلس الفنون

اختراق الوعي

قراءة في الخطاب السردي لمحمد حافظ رجب

الدكتور مصطفى عطية جمعة

تطرح تجربة محمد حافظ رجب السردية الكثير من التساؤلات، نظرًا لبنيتها المختلفة والقضايا التي تطرحها؛ فقد حفلت ببنية سردية مغايرة، تنطلق من الواقع لتحلق عاليًا في خليط من الفانتازي والعجائبي والسريالي، غير منفكة عن عالم يموج بالصراعات متعددة الأوجه، فكأن العالم منصهر في أعماقها فكرًا، وينضج في نصوصها سردًا، فلا يمكن قراءة نصوصها بوصفها أحداثًا يقوم بها أشخاص في فضاء مكاني وزماني فقط، بلتفرض علينا قراءة جديدة بأدوات وآليات مختلفة، وهذا ما يتيحه المنهج السردي Narration .

فتحليل الخطاب السردي ينطلق من مفهوم تحليل الحكاية بوصفها نصًّا سرديًّا، والمقصود: أنها منطوق سردي، أي الخطاب الشفوي أو المكتوب، الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث؛ فالحكاية دالة على سلسلة من الأحداث الحقيقية أو التخييلية[١]، وهذا يستتبع دراسة العلاقتين: بين الخطاب والأحداث التي يرويها من جهة، والعلاقة بين هذا الخطاب نفسه والفعل الذي ينتجه من ناحية أخرى[٢].

والمتأمل في تجربة "رجب" موضع الدراسة [٣] يلحظ أنها لا تقدّم قصة بالمعنى المتعارف عليه، ضمن البناء التقليدي حيث العقدة والحل، والوصف الدقيق للشخصية والحدث، أو البناء التجديدي حيث الإبداع في بنية القصة وأحداثها.

---

١) جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلّي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط ٢، ٢٠٠٠م، ص٣٧.

٢) السابق، ص٣٨.

٣) اختار الباحث قصتين قصيرتين من تجربة محمد حافظ رجب وهما: "جولة الدرويش في حوش الملح"، و"ارتعاشة عجوز الزبادي"، وهما منشورتان على موقع "واتا" الأدبي، على هذا الرابط: http://www.wata.cc/forums/showthread.php?t=9972

إننا إزاء سرد يختلف نوعًا ما عن السرد المألوف، وكأن السارد متعمد تقديم الكون برحابته وتعقيداته، وتناقض أخباره، ضمن أحداث سرد بسيطة؛ يلتقطها من الواقع المعيش، ويمزجها برؤيته التي تتساءل، وتدين، في آن واحد؛ ففي قصصه بنية سردية تتأسس على تقديم أحداث قصصية وصفية، تمتزج في ثناياها إشارات "**متعمدة**" إلى أحداث سياسية وتاريخية، يسوقها السارد مقتحمًا بها ثنايا سرده، فنجد الحدث يشمل حوارًا أو حركة، ثم نجد تناصًا أو معلومة أو تعليقًا أو إشارة إلى قضية في عالمنا المعاصر أو تاريخنا.

وهذا ما يمكن تسميته "**اختراق الوعي**"، وهو عبارة عن: سلة نثريات تشمل عرضًا، وتفسيرًا وحُكمًا، وربما استطرادات يقحمها السارد. وهو أساس ثالث للتصنيف في الخطاب السردي[٤]، وقد يتمكن السارد من الدخول إلى عقول كثيرة وهو كلي المعرفة أي يعرف كل شيء، أو إلى عقل واحد، ويشكل الزمان وصيغة الفعل محاور تحليل لا يمكن الاستغناء عنها[٥]. وهذا يعني أن السارد يضع نصب عينيه أكبر شريحة من المتلقين، كي تصل إليهم رسالته النصية، وفي سبيل ذلك، يتم تحليل الزمان السردي بكل أقسامه، وأيضًا الأفعال المستخدمة في السرد، من أجل سبر كنه الشفرات النصية.

وهو يتلاقى جزئيًا مع مفهوم "**التحويلات الخطابية**" الذي صاغه تودوروف، فعندما نشرع في تحليل نص، نحصل على مجموعة من القضايا، كل واحدة منها مكونة من موضوع "**حجة**"، ومن محمول "**وظيفة**"، وبعد ذلك يمكن أن نحصل على طبيعة المحمولات، ويمكن أيضًا استكشاف العلاقات بين القضايا[٦].

يلتقي المفهومان في وجود إحالة/ إشارة في الخطاب السردي، بينها وبين قضايا السرد وشائج، أسماها "**تودوروف**" التحويلات البسيطة والتحويلات المركبة، وقد بسط القول فيها[٧]

---

٤) والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١٧٤، يذكر المؤلف أن هناك أنواعًا مختلفة من الخطاب: السرد، التقديم الروائي (الحوار أو الحوار الآحادي المقتبس)، وسلة نثريات، ويدعى غالبًا التعليق Commentary.

٥) السابق، ص١٧٤.

٦) تزفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات وزارة الثقافة، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥، ص١١٩.

٧) ذكر أن التحويلات البسيطة تنقسم إلى تحويلات: الصيغة والقصد والنتيجة والمظهر الاعتباري، أما التحويلات المركبة فتنقسم إلى: الظاهر والمعرفة والوصف والافتراض والتذويت والموقف. انظر المرجع السابق، ص١٢٠-١٢٦.

وهي ذات طابع نحوي، ويتماشى مع نموذجه للبنية السردية الذي يخالف نموذج "بريمون" المصاغ وفق منطق الحدث؛ حيث ميز تودوروف بين ثلاثة أبعاد في النص السردي: البعد التركيبي (الروابط الكائنة بين الوحدات السردية)، البعد الدلالي (المضمون أو العالم الممثَّل أو العالم المستحضر)، والبعد اللفظي (الجمل التي يتكون منها النص)، وقرر أن يتناول البعد التركيبي، المتمثل في الجمل الإخبارية (العبارات السردية الخاصة بالأحداث)، وتندمج في متتاليات أو مكونات سردية صغرى تشكل بدورها متتاليات أكبر، ومكوناتها الأولية عبارة عن أسماء الأعلام والنعوت والأفعال(٨).

فهناك إحالة خطابية متعمدة في السرد هي التي تمثل "اختراق الوعي"، بهدف إيصال دلالة ما يتوخاها المؤلف الضمني، ويمكن أن تكون علَمًا أو جملة خبرية، أو أفعالاً (أعمالاً) ونعوتًا. فيتم تحليل كلمات وجمل بعينها في النص، يرى الباحث أنها تعبر عن "اختراق الوعي" المراد، ومن ثم يتم ربطها مع الأحداث السردية الصغرى والكبرى في النص، حتى لا تفهم الإشارة/ الإحالة فهمًا جزئيًّا، بل فهمًا كليًّا ضمن أحداث النص ذاته.

أيضًا، يشمل "**اختراق الوعي**" ما يسمى "**التعليق** Commentary" الذي يعني: "**الحواشي والتذييلات التي يعلق بها الراوي على المواقف والأحداث؛ تدخّل المؤلف في السرد يتجاوز تحديد أو وصف الكائنات وسرد الأحداث.. (كما يشير الراوي) إلى عوالم تتجاوز عالم الشخصيات أو يعلق على سردها**"(٩) وهذا ما نعهده في بنية السرد عند "رجب" — كما سيرد بعدئذ؛ حيث يتخذ "**اختراق الوعي**" أشكالاً عديدة، بدلالات كثيرة، تبدأ ببنية السرد، والزمان والمكان، وتتنوع بين التعليق، والإخبار، والوصف، وإقحام جمل وأحداث في السرد؛ فدراسة "**اختراق الوعي**" في بعض نصوص "رجب" السردية، سبيل مهم في فهم الرسالة المبتغاة منها، وهي دراسة لا تقف عند حدود الرسالة ومضمونها؛ تشرحها وتبينها، بل تنطلق من جماليات النص ومتنه السردي، وهو ما ستتم دراسته وفق المحاور الآتية:

---

٨) علم السرد، جيرالد برنس، ترجمة: جمال الجزيري، ضمن موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، المجلد الثامن، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٦، ص١٩٧.

٩) قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣، ص٣٤.

١- اختراق الوعي وبنية السرد

يقدم "رجب" سردًا مختلفًا في بنيته وطرحه، يبدو – بشكل كبير - تأثره بالمذهب السريالي في الفن؛ حيث انهار الجدار الفاصل بين الوعي واللا وعي، مستفيدًا من أطروحات فرويد التي ترى أن الإنسان ليس مفكرًا، ولا مفكرًا عاطفيًا، بل هو نؤوم محترف، يكتسب في الحلم كل ليلة كنزًا، يبدده في النهار، فلابد أن يستفيد من هذا الكنز، ويدخله ضمن منظومة الوعي، آملاً في تحرير عقله من أربطة منطقية، من قياسات ونتائج وعلل، فيمزج المبدع بين الداخلي والخارجي، ويذيب العام في الخاص، ويجعل الإنسان وحدة لا تتجزأ، فلا فصل بين يقظة وحلم، ولا عقل وقلب، ولا سلوك وروح، وباطن وظاهر[١٠].

والرؤية السريالية عند "رجب" لا تحوّم في خيالات وترّهات، بل تنبع من حياة الناس، بصياغة سردية مختلفة، صادمة للقارئ، فهي شتات في المواقف والأحداث والشخصيات، فيجتمع في النص: الأزمنة المختلفة، الأمكنة المتعددة، الشخصيات المتناقضة، وهذا يُنتج: إثراء في الدلالات، واختلافًا في فهم الرسالة. فعالم "رجب" تتسع رؤيته باتساع العالم الكون: فضاءات وحقب وبشر، فجاء سرده محاولاً استيعاب رحابة العالم في نص محدود.

من ثم يصبح مفهوم "**اختراق الوعي**" في نصوص "رجب" ذا بعدين: الأول تجاوز الوعي التقليدي في التلقي القصصي، بتحطيم الشكل القصصي التقليدي في تتابع الأحداث وفق منطقية سردية وتفصيل للحدث؛ إلى بنية متحررة من المنطق العقلي، متجاوزة الزمان والمكان والطرح. والثاني: اكتساب وعي جديد، أساسه محاولة فهم العالم بتناقضاته، وقبوله بهذه المتناقضات، فلا سبيل إلى نتيجة أحادية، وسبب واحد منطقي، بل إن كل ما في العالم يحتمل عوامل عديدة، ويقبل تأويلات مختلفة، وعلينا أن نحدد موقفنا منه، ونتعايش معه بفهم دون غبن.

على جانب آخر، فإننا لا يمكننا فهم البعد السريالي إلا ضمن منهج علم العلامات / السيميوطيقا؛ واهتمامه بدراسة الشفرات الجمالية Aesthetic Codes الموجودة في الفنون التعبيرية المتنوعة (الشعر، الدراما، فن التصوير.. إنها تلك الشفرات التي تميل إلى الاحتفاء بالتضمين والإيحاء وتنوع التفسيرات)[١١]، التي توجد في شبكة مركبة من العلامات وهذا معناه أن ما يحدد السيرورات

---

١٠) تاريخ السريالية، موريس نادو، ترجمة: نتيجة حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٢، انظر: ص١٧-١٩

١١) معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، دانيال تشاندلر، ترجمة: د. شاكر عبد الحميد، منشورات أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٢، ص١٧.

التأويلية ليس مادة أصلية مكتفية بذاتها، فالمادة خارج حالات التشخيص صماء بكماء لا تحيل سوى على نفسها، بل سلسلة العلاقات الممكنة التي تنبثق من السرد.. فالعلامة نتاج علاقة نصية وليست حصيلة لمادة دالة بذاتها[١٢].

وهذا ما يجعلنا ندرس العالم السردي عند "**محمد حافظ رجب**" وفق المنظومة السيميوطيقية التي يحفل بها، وهي علامات تفهم ضمن سياق النصوص، وما تضيفه الأحداث عليها من معطيات تأويلية.

في القصتين – موضع الدراسة – نجد أن شخصية الدرويش هي ملتقى الأحداث والوقائع، والدرويش شخصية محملة بالكثير من المفارقات، هكذا عرفناه، واختزنته ذاكرتنا، من مرقّعته إلى سلوكياته التي تثير العجب والإشفاق، وكلماته غير المفهومة، ومع ذلك يحبه الناس ويقبلونه بينهم، ويستفتونه في شئونهم، مرجعين ذلك إلى كونه "**رجلاً ربانيًّا**" أو "**من أهل الله**"، يفعل ما يشاء، فهو موصول القلب بالسماء. إلا أن الدرويش في عالم "رجب" السردي، شخص جامع ما بين الحكمة والحياة المستقرة في بيت، وما بين النظرات لواقع الحياة، وهو أيضًا يستشرف المستقبل ويرى ما لا يراه الآخرون، يجمع ما بين النظر إلى الوقائع اليومية، ويقرؤها ضمن أحداث العالم المعاصر، متسلحًا برؤى ومقولات تراثية كثيرة، إنه أشبه بزرقاء اليمامة: يرى ما لا يراه الناس، وهو عائش بين ظهرانيهم، ويفوق الزرقاء في نظرته الإنسانية والكونية الرحبة.

(١–١) في قصة "جولة الدرويش في حوش الملح"، نجد مفتتحها

"**هدير الشيخ الضرير يدوي في أنحاء العالم. ﴿لكن عذاب الله شديد﴾، ومضى يتحسس بعصاه معالم الطريق المندثرة أنواره**"، فهي تعطينا مقدمة تتجاوز المكان الضيق في حي الدرويش، وبلدته، إلى رحابة الوطن والأمة.

أما الزمن فتشير الأحداث إلى لحظات الزلزال، التي ضربت وسط مصر عام ١٩٩٣م، وتأتي الإشارة سريعة، وسرعان ما نفاجأ ببنية سردية بأحداث وشخصيات متلاحقة، تحتاج إلى إعادة القراءة مرات حتى ندرك كنه النص والأحداث، فهو يقدم شخصيات عديدة:

---

١٢) السيميائيات: النشأة والموضوع، د.سعيد بنكراد، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت، مارس ٢٠٠٧، ص٤٥.

إيمان وابنها الشقي، والمحققة العانس، وهدى المطلقة، وليلى العاشقة المسكينة، والدرويش متنقل بين المصابين في انهيارات المباني، ومصلحة المظاليم، وميدان التحرير، إلى عمارة منهارة في ضاحية مصر الجديدة بالقاهرة، وسبب انهيارها قرض فأر لحديدها، مع إشارات عديدة حول أزمة الإنسان المعاصر، التي تظهر في طبيعة الشخصيات المنعوتة: المطلقة، النجار الشرس، وكلب أجرب ينبح وحده... إننا أمام لوحة سردية: تجعل مأساة الزلزال كالقشة التي قصمت ظهر الوطن، فهناك ما هو أشد في النفوس والمجتمع، وهو ما عبّر عنه في مصلحة المظاليم؛ فكل الشخصيات المذكورة نماذج بائسة في المجتمع، وعلى الرغم من قصر متن السرد، نجد تعددًا في الشخصيات، وتسارعًا في الأحداث. ثم نُصدَم بتشييع جنازة أم عجوز؛ فيتساءل الدرويش عن لزوم إطلاق نيران البنادق، وإقلاق راحة الأموات، فرد عليه الضابطان القادمان من البحرية: لزوم العز والأبهة. الدرويش كان متقدمًا الجميع في تشييع جنازة الأم. وتأتي نهاية القصة معبرة عن جوهر رسالتها، وعمقه الإنساني:

"صافح الدرويش الدكتورة وصافح بشدة أختها النائحة على الميتة حتى غرقت سفن أحواض المقابر.. وتوجه الدرويش إلى عرب المصلحة في الطريق إلى المصلحة، مكتظة هي بالعائدين: عادوا من نزهة الحقيقة الصارمة لا حدود لها.. يغرق من يغرق ويسبح من يسبح حيث لا شاطئ إلا شاطئ الله".

ماتت السيدة العجوز، وناحت عليها الطبيبة، وشيعها الناس إلى المقابر، ثم عادوا لحياتهم الدنيوية، لتبقى الحقيقة التي لا مناص منها: شاطئ الله/ الموت هو المآل، حتى لو تعددت أسباب الموت ومظاهره، لندرك أن هذه الفسيفساء من الشخصيات التي ازدحم بها المتن السردي، تتوحّد أمام الموت، وتختلف في الحياة.

وتتضح دلالة عنوان القصة "جولة الدرويش في حوش الملح"؛ فالملح دال على الموت، فالتربة الملحية غير منبتة، ونرى الملح متكلسًا في الأحجار، فالدلالة تتخطى المقبرة/ المثوى النهائي لكل إنسان، إلى النظر إلى الدنيا بوصفها موطنًا ملحيًّا كبيرًا، تلتقي فيه الأجساد متحركة فوق ظهرها، قبل أن تستقر في تحت سطحها بأمتار، لتكون المسافة المكانية بين ما فوق الأرض (الأحياء) وتحت الأرض (الأموات) تقاس بالأمتار، والفرق بين الفوق والتحت هو دبيب الروح في الأجساد، التي تصبح عظامًا، وقد تتفتت لتختلط بأديم الأرض وملحها.

(١-٢) في قصة "ارتعاشة عجوز الزبادي"

نمضي مع الدرويش في مصلحة المظاليم؛ حيث نجد مشاهد أخرى من عالمه.. تبدأ القصة بحضور زوج هويدا، الموظفة الجديدة، وهو ضخم الجثة كالدب، ويأتي بتحريض من زوجته ضد من يتحرشون بالبنات في المصلحة، ثم تتندر الجدة وهي تروي عن رحلة الحج وشوقها للبن الزبادي، ويتجاوب معها الصغير "إسلام" الذي يرفع صوته راغبًا فيه، فيقرر الدرويش أن ينزل لشراء زبادي ولكن يعوقه ثقب في بنطاله، فينزل الولد ويعود حاملاً دلاء مملوءة بالزبادي، فتهجم الجدة عليه مع الصغير، ثم يأتي مدير الشئون الإدارية في مصلحة المظاليم الذي يدعو مديرة الحسابات لركوب سيارته لتوصيلها، ولكنها ترفض، وفي صباح اليوم التالي، يمر الدرويش على بائع الجرائد الذي يخبره أنه يعيش متحديًا السرطان، ويستعرض معه أبرز الجرائد التي لديه وفيها عناوين عن أفغانستان ولقاء البابا والشيخ الشعراوي، ويلتسين في روسيا، يدعو الدرويش "الدب – زوج هويدا" لتناول الزبادي، فيرفض شاهرًا سيفه، فيما تكون الجدة مشغولة في صنع كنافة، إلا أنها احترقت في لفتها الورقية، وتختم القصة بارتماء الدب على الأرض مقررًا أن الدرويش قد فاز في الجولة بالزبادي، فيكسر سيفه، ويستسلم له.

إننا أمام سرد كثيف، متداخل الحدث، ويشكل الزبادي والرجل الدب مفتاحًا لفهم معطيات هذا السرد الملتف بغموض ما، فالزبادي/ اللبن، رمز لكل خير، وهو رمز تراثي إسلامي [١٣]، خاصة أنه ارتبط في السياق القصصي بعودة الجدة من الحج، أما الدب فهو علامة على القوة دون فهم، والعضلات دون عقل، وهذه رؤية لعالمنا الذي يعاني من الإفراط في استخدام القوة العسكرية لتنفيذ أجندات سياسية، والمثال واضح في أفغانستان، ويواجه المؤلف الضمني مسيرة الإنسانية العرجاء في عصرنا بالتأكيد على العودة إلى الجذور، والتمسك بالنهج الأبيض، وهذا ما جعل الرجل الدب يرضخ ويسلّم ويكسر سيفه.

١٣) جاء في الأثر: أن الرسول (صلى الله عليه وسلم) في حادثة الإسراء والمعراج: عرض عليه اللبن والخمر، فاختار اللبن، فقيل: هديت الفطرة أو أصبت الفطرة، أما إنك لو أخذت الخمر غوت أمتك. وهذه روايات عديدة موثقة عن حادثة الإسراء في صحيح البخاري، وزاد المعاد لابن القيم، راجع: الرحيق المختوم في السيرة النبوية، الشيخ صفي الرحمن المباركفوري، منشورات المكتبة العصرية، لبنان، ٢٠٠٥، ص ١٢٦.

تبدو الأحداث السردية جامعة بين الواقعية والسريالية، فنحن أمام شخصيات من زماننا، تتأرجح أفعالها بين ما هو تراثي وواقعي، فالسيف الذي يحمله الرجل الدب تراثي في دلالته وإن كان لا يزال مستعملاً لدى الفتوات والبلطجية، أما الزبادي فهو واقعي ذو دلالة تراثية، والحدث السريالي المتمثل في إحضار الصغير **"جردل"** من الزبادي، علمًا بأن الزبادي لا يباع بهذه الكميات الضخمة، وإنما هو إمعان في الحدث ذي الطابع السريالي؛ حيث يستزيد الإنسان – في لا وعيه عادة – بما يحب، فيحلم بالمال الوفير، والزوجة شديدة الحسن، والقصر العظيم، وأيضًا اللبن الوفير.

أيضًا نتوقف عند عجز الدرويش على النزول لشراء الزبادي، فقد أعيق بسبب فتق في البنطال، **"وأراد الدرويش النزول بالبيچامة لكنه وجد ثقبًا خلف البنطلون يمر فيه فيل ملفوف في منديل.. قال لها: شوفي البنطلون فيه حفرة يدفن فيها الأموات المسلمين، حسّست – وهي لا ترى: مفيش حاجة في البنطلون غضب (الدرويش): الفتق في البنطلون يظهر واحة لحمي"** تحول الفتق الصغير إلى مانع عن النزول إلى الشارع، ولكن الدرويش رأى الفتق متسعًا كبيرًا، كأنه فتحة مقبرة كبيرة، أو قد يمر فيه فيل كبير. طبيعي أن تكون ملابس الدرويش بها ثقوب، وهنا أصبحت الثقوب علامة ساخرة على حجم الثغرات في حياتنا، ففي الوقت الذي لا ترى فيه **"نرجس"** أي ثقب في البنطال، يرى الدرويش الثقب واسعًا، يتجاوز حجم جسده إلى جسد فيل أو مساحة مقبرة. العلامة هنا هازئة، فالمجتمع ممثلاً في نظر نرجس لا يدرك الثقوب والثغرات في جسده، والدرويش – المسلح بالإيمان – يرى ما لا يراه الناس. ويصبح الثقب في النهاية نذيرًا لمن يعي.

تتضح الآن دلالة عنوان القصة: **"ارتعاشة عجوز الزبادي"**، فالارتعاشة تعطي إيحاء بارتجاف الجسد، وهو ما نراه في تردده في إحضار الزبادي، ولكن الدلالة تتخذ معطى إيجابيًا؛ حيث ظل العجوز ثابتًا ثم قهر الدب بثباته وهدوئه.

٢- اختراق الوعي في الزمان والمكان

وفيه إشارات مزجية متأرجحة بين الأحداث الآنية، وأحداث تاريخية سابقة أو رؤية استشرافية لزمن لاحق، وتشمل أيضًا أمكنة عديدة، حواها النص. إن تقنيات السرد في عالم "رجب"

تفرض اعتماد عدة مقولات: مقولة الزمن التي يُعبِّر فيها عن العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، ومقولة الجهة وهي الكيفية التي يدرك بها السارد القصة، ومقولة الصيغة أي نمط الخطاب الذي يستعمله السارد [١٤].

(٢-١) في قصة "جولة الدرويش في حوض الملح"

نجد زمني القصة والخطاب متلاقيين في نسيج سردي واحد؛ فزمن القصة عقب زلزال عام ١٩٩٣، ويبدو زمن الخطاب قريبًا منها، فكأن المؤلف الضمني استغل حادثة الزلزال محاولاً تقديم رؤيته حول ما حدث، وهي رؤية عبّر عنها الدرويش: **"قال الدرويش لنفسه: لم يذكر أحد من الفاعل الحقيقي.. لم يقل أحد إنه الإنذار الإلهي"**

وجاءت الإشارات الزمنية في ثنايا السرد عديدة، وبشكل عابر، وهو ما يسمى التشويهات الزمنية ويقصد به: عدم الإخلاص للترتيب الزمني للأحداث، وما يرتبط بهما من مفهوم زمن النطق، وزمن إدراك السرد[١٥]. أما زمن النطق، فهو مواكب للحظة الزلزال، وصداه المجتمعي، في حين تنفتح دلالة زمن السرد؛ حيث استطاع السارد أن يجعلها دلالة رحبة، بحكمة ضافية.

يمكن تقسيم الزمن في القصة إلى قسمين؛ الأول: الإشارات الزمنية القريبة/ المحددة؛ وهو مرتبط بزمن الحدث وحياة الدرويش، وقد وردت في جمل عديدة؛ منها: **"الأفواه المذعورة تخرج بخارها ثرثرةً عن الزلزال"**، **"لا حرس ولا حراس من الانكشارية الشداد"**، **"اليوم ولّد بدايةً غريبة للدرويش"**؛ فالإشارة الأولى دالة على زمن الزلزال، وإن كانت غير محددة، ولكن سياق السرد يؤكد عليها، أما الإشارة الثانية فهي تخص زمن الانكشارية، وهم الجنود العثمانيون زمن الخلافة العثمانية على مصر، ورغم الصورة السلبية الراسخة في نفوس البعض عن هذه الحقبة، فإن الجميع موقن أننا كنا نعيش في كنف دولة مترامية الأطراف، تسع معظم أراضي العالم الإسلامي. والدلالة هنا إيجابية، تترحم على زمن وحدة، وتدين فرقة معاصرة. أما الجملة الثالثة، فهي تشير إلى يوم الدرويش الذي خرج ليرى آثار الزلزال في المباني والأرواح.

---

١٤) خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ص٤٠، وتعود هذه التقسيمات إلى تودوروف.

١٥) نفسه، ص٤٠.

و القسم الثاني من أقسام القصة: الإشارات الزمنية الرحبة: تعطي دلالة زمنية واسعة، تشمل الماضي والمستقبل، ومن جملها: "**المحققة العانس مهزومة في كل الحروب**"، "**رحلة اللا عودة للدنيا إلى الأبد**"، فالعنوسة تلازم حالة الحرب؛ لفقدان الكثير من الرجال، في حين تشير الجملة الثانية إلى الزمن السرمدي/ الأخروي، الذي لا يعني نهاية الحياة، بل الانتقال إلى حياة أخرى.

يمثل اختراق الوعي هنا – زمنيًّا – الجمع بين أزمنة عدة، شخصية ووطنية وتاريخية، وهي ظاهرة في نصوص "رجب" بشكل عام، كأنه يؤكد على وحدة الزمن، وسرمديته، وأنه جزء لا يتجزأ في الوعي الإنساني الفردي والجمعي.

أما المكان فقد اشتمل على أمكنة عديدة، وإن جاءت متناسقة مع سياق السرد، والملاحظ أن المكان جاء متدرجًا من المحدود إلى الرحب؛ حيث يتحرك الدرويش من بيته، ومنه إلى الشارع الصخب، ثم مصلحة المظاليم ليقابل عدة شخصيات فيها؛ منهم مدير الإدارة المالية، ويبدو أن مصلحة المظاليم مقحمة من المؤلف الضمني، فلا توجد في مصر مصلحة بهذا الاسم، وإنما هناك مكاتب الشكاوى، والمؤسسات الاجتماعية، إلا أن السارد يجعلها مكانًا لعدد من الشخصيات المأزومة اجتماعيًّا وماليًّا، ثم يقودنا إلى ضاحية مصر الجديدة لنرى آثار انهيار إحدى البنايات، ودلالة مصر الجديدة في كونها ضاحية أرستقراطية بدرجة كبيرة، وأن مبانيها ذات أسس وأعمدة وليست مثل مباني العشوائيات، إلا أن الموت لا يعرف طبقة ولا مبنى، كما يعطي إشارات إلى ميدان التحرير ومحطة القطارات، ومرسى مطروح، معززًا رحابة مصر، وهو لبّ العاصمة القاهرة، وفيه تتماوج أخلاط البشر، ثم يختم بالمقبرة، وهي على صغر مساحتها إلا أن بطونها تبتلع الكبير والصغير، دون تفرقة في طبقة أو مكان أو زمان.

(٢-٢) في قصة "ارتعاشة عجوز الزبادي"

نجد المكان محددًا بمسرح ضيق وهو مصلحة المظاليم، وواقعه اليومي، وشخصياته، ثم تتحرك شخصية الدرويش إلى بيته وقهوة السلطان حسين ومقابلته لبائع الجرائد، فتنفتح الدلالة لتشمل الأمة والوطن.

أما الزمان، فإن زمن السرد الحقيقي يدور في دائرة جزء من يوم؛ حيث يصف حركة الدرويش في مصلحة المظاليم وبيته وقهوة السلطان حسين، في مشهد ممتد، وهو جوهر القصة، ولكن الإشارات الزمنية تعود إلى قبل يومين حين حضرت مديرة المصلحة "**هودج اللحم العظيم**" التي حيتهم، دون أن تدري عن حفلات الكرنفال شيئًا. وتأتي إشارة تناصية أخرى: "**قال الدكتور فكار: الإنسان المسلم النافع بإيمانه يجب أن يعيش في القرن الواحد والعشرين**"، وهذا جوهر القصة، الذي أعطى إيماءات تراثية من خلال الإشارة إلى سفر الجدة للحج، وحبها للزبادي، فالإشارة "**تمكن من انزياح الملفوظ السردي عن الذات المتلفظة وعن حضوره لذاته، وتمكن أيضًا من انتقال ذلك الانزياح من مستوى خطابي (إخباري – تواصلي) إلى مستوى نصي**"[16]، فقد انتقلت مقولة "**فكار**" من مفهوم فكري إخباري إلى جزء من البنية النصية، مؤكدة على رسالة مباشرة أن لا تعارض بين الإيمان والعلم، وأن تقدم الزمن لا يلغي الدين، والدين مكون ثقافي لا يفارق المرء في حياته ومستقبله.

ويذكر أيضًا: "**كلينتون في الكرملين يقابل يلتسين**"، وهي عبارة تشير إلى زمن النص الخارجي العالمي، في حقبة حكم "**بيل كلينتون**" للولايات المتحدة الأمريكية، ومعاصره "**بوريس يلتسين**" في روسيا، وكانت لقاءاتهما بداية لإنهاء الحرب الباردة، وتحمل إشارة على سقوط المد الشيوعي، بوصول يلتسين إلى الحكم، وهذا يتسق مع رؤية المؤلف الضمني أن لا تعارض بين التوجه التقدمي المستقبلي والدين، وأيضًا في كون العالم يتجه للوحدة لا التشرذم.

وهناك تناص آخر: "**خلعت الجدة ملابسها وهبطت إلى قاع الزبادي تدندن في انسجام.. بلبل بلابل واقف ع الشجر.. زقزق في عشه قام ع الخبر.. كده كده تطير العصافير.. كده كده يقعدوا الشاطرين.. يا رب يا ربنا تاخد بيدنا كلنا.. الحمد لك سيد الوجود الحمد لك يا محمود في كل وجود.. الحمد لك يا إلهي العظيم.. الرحمة منك والحمد لك يا عظيم الوجود**".

---

١٦) علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٩٧م، ص٣٠.

هنا لوحة سريالية: الجدة العائدة من الحج، تسبح في دلاء الزبادي، وتغني بنشيد ديني، فأصبح الدلاء مسبحًا، وصار الزبادي راحة وهناءة يستدعي الترنيم. وبدا التناص في إيراد الأغنية، وهي محملة بعبق الإيمان؛ متناغمًا مع رؤية "فكار" في أن لا تعارض بين الإيمان والعلم، وأن الإيمان سبيل للسعادة.

٣- اختراق الوعي والتعليقات السردية

ويقصد به التعليقات المتعمدة في السرد أو الواردة على لسان الشخصيات. وتمتاز بأنها ذات دلالات عديدة تتجاوز الدلالة الضيقة للأحداث السردية، إلى تقديم قراءة للعالم من حولنا.

(٣-١) أول هذه التعليقات في قصة "جولة الدرويش في حوش الملح

"المحققة العانس مهزومة في كل الحروب.. في قدمها جروح وتقيُّحات تغطي مساحة خريطة العالم الفسيح، تقهقه الآن، قهقهاتها تهز الداخل لم يبق لها إلا القهقهات لإخراج دخان العربة التي لم تسترح بعد من مشوارها الطويل.."

فهذا تعليق يربط مأساة المحققة – في مصلحة المظاليم – بكونها عانسًا أو متأخرة في الزواج، وهو أمر معتاد في المجتمع المصري المعاصر، ولكن الدلالة تتخطى البعد الاجتماعي للظاهرة، إلى بعد زمني ومأساة الحروب التي تمر بالبشرية، وتخطف رجالها، ولكن المجتمع المصري لم يمر بحرب إلا من عشرين سنة حسب زمن القصة، ومع ذلك، فلم يجلب السلامُ الرخاءَ، بل ازداد المجتمع فقرًا، وعنوسة.

وأيضًا: **"ليلى.. من الأرض الحارة نقلتها تنبت شعيرًا وحنطة إلى حمامات السباحة أيام المجد الروماني التليد"**؛ فهذا وصف لحال "ليلى" الموظفة بمصلحة المظاليم؛ حيث تم نقلها إلى مكان آخر، فيأتي التعليق السابق، ليعطي دلالات تاريخية، تمتد إلى أيام الرومان العظيمة في مصر، وكأن هذه الحضارات تتعاور في حياتنا، وفي أعماقنا، والملاحظ أن المعنى السابق لا يرفض الجهة الأولى المنقولة منها، ويضعها على نقيض من الجهة الثانية المنقولة إليها، وإنما يشير المعنى إلى اعتزاز السارد بكل بقاع مصر، من أرض خصبة إلى آثار ذات تاريخ عريق.

وأيضًا: في وصف العاشق: **"العاشق وحيدًا.. كلبًا أجرب ينبح وحده بلا إناث متيمة بحبه"** ما أشد هذا الوصف! ولكنه متناسق مع العاشق الذي يبحث عن حبيبة فلا يجدها،

فيتم نعته بما يزدريه العامة والخاصة "**كلب أجرب**" فيدين عاشق ليلى (أمين المخزن) بعدما تم نقلها إلى مكان آخر، ليبقى الحبيب نابحًا؛ فالتعليق / النعت هنا يسخر من هذه العلاقة التي نبتت في العمل، وسرعان ما ستنتهي مع نقل أحد الطرفين.

(٣-٢) في قصة "ارتعاشة عجوز الزبادي" نجد تدخلات مباشرة من السارد

"**رجولة فضفاضة في جلابية، زفير جسم ضخم، يقنع أية امرأة به**"، هذا وصف للرجل الدب، زوج الموظفة هويدا، وقد جاء في مستهل القصة، موضحًا حال الأنثى المتعلقة برجل فحل، تتباهى به، وتتحدى به من يحاول التحرش بموظفات المصلحة، وتطور الأمر، ليدخل في تعارك مع الدرويش. أيضًا: يذكر: "**لقاء بين البابا والشيخ الشعراوي**"، "**كلينتون في الكرملين يقابل يلتسين**"، "**القتال في الشوارع في أفغانستان**"، جاءت هذه الإشارات بشكل إخباري مباشر متتالٍ، توضح رسالة النص الكونية، مؤكدة على التقاء الديانتين الأساسيتين في العالم (الإسلام والمسيحية)، وأن هناك مواطن تفجّر وقتال، وهو ليس قتالاً على أساس ديني، وإنما لمقاومة محتل أجنبي، طامح في الثروات، وراغب في مدّ نفوذه، كما هو الحال في مأساة أفغانستان. وهذا ينفي وجود حروب على أساس ديني، بقدر ما هي مصالح ومنافع.

وهناك إشارة أخرى: "**قال الدب: اختر شهودك فأنا على عجل.. اسلخ جلدك واعرضه في سوق النخاسين**"، فالإشارة إلى سوق النخاسين (سوق العبيد قديمًا) تتسق مع هذا الرجل المختال بقوته، وهو نموذج للقوة الغاشمة المتسببة دومًا في ظهور النخاسة، بالسبي في الحروب أو أعمال الخطف والقرصنة وقطع الطرق، فكأن هذا الرجل يتحدث بوعي مختزن منذ آلاف السنين، حين كانت تجارة الرقيق تعتمد على مثل هؤلاء، وأن تقدمية الزمن، لا تعني تخلي الإنسان عن وحشيته ورغبته في السيطرة والامتلاك، ولو أعاد الرقيق ثانية.

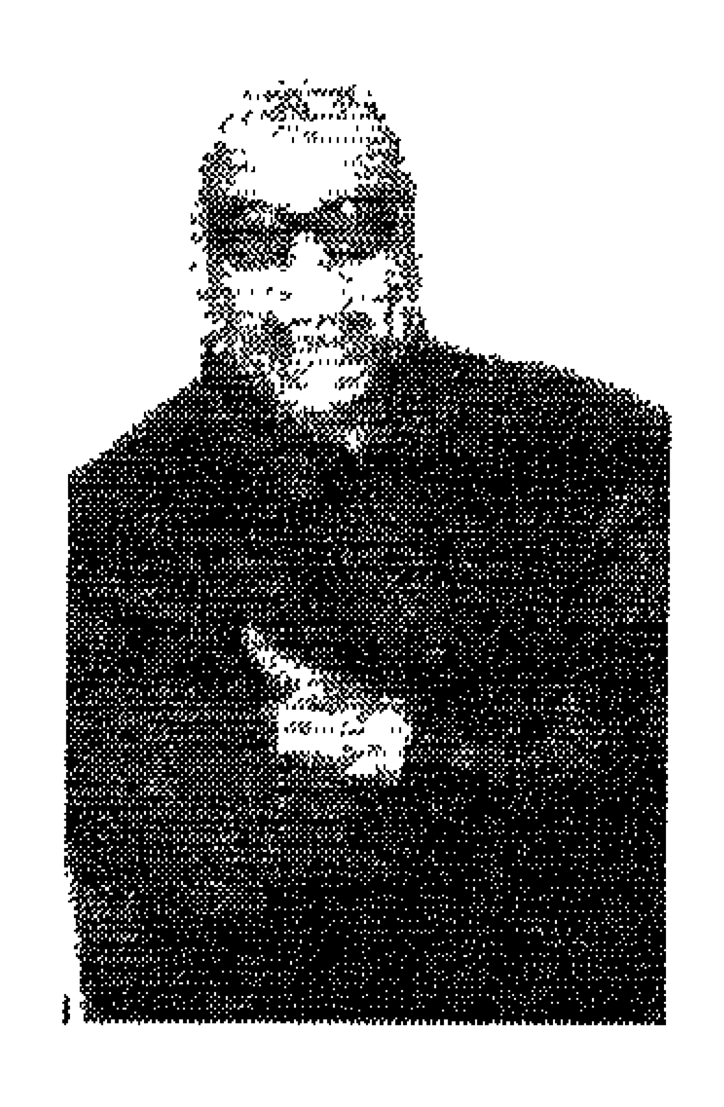
٤- أسلوب السرد

في أسلوب السرد في قصص "**رجب**" هناك ملامح عدة، أبرزها: أنه لا يتعمد الفصحى أو العامية في سرده، بل يكتب كيفما اتفق، فيأتي سرده مزيجًا من المنطوق والمكتوب، فيمكننا أن نجد في الحوار جملاً فصيحة بها مفردات شديدة العامية، والعكس صحيح أيضًا، وهذا ناتج عن طبيعة

القصص المقدمة وصفًا مباشرًا للأحداث، متخذة من تقنية المشهد القصصي مرتكزًا، وهذا يستلزم كثرة النعوت والجمل الإخبارية عن الشخصيات والأحداث، وهي تكون عادة بكلمات فصيحة، أما الحوار فيكون متفاوتًا بين العامية والفصحى.

كما أن أسلوب الكتابة دال على وجود نمطين من الراوي أو السارد، الأول السارد الموضوعي Impersonal Narrator، والثاني المؤلف الضمني Implied Author [١٧]، فكلاهما حاضر في السرد، الأول في الوصف الواقعي للشخصيات والأحداث، والثاني بادٍ في التعليقات المختلفة، وما يقحمه في السرد بهدف اختراق وعي المتلقي، وتوجيهه لرسالات مبتغاة.

تظل تجربة محمد حافظ رجب، محملة بالكثير والكثير، لأنه شكّل علامة متميزة في مسيرة القصة العربية، وقد حاول الباحث في هذه الدراسة القصيرة أن يفجر بعض الأسئلة من متون قصه، وأن يناقش طبيعة البناء الفني والسردي، وهو بناء يختلف من قصة لأخرى، وإن بدت ملامح مشتركة بشكل عام، ولكن يظل محمد حافظ رجب يفجر الإشكاليات عبر سرده الذي يقف في منطقة وسطى بين الحقيقة والمجاز، الوعي واللا وعي، التاريخ والحاضر والمستقبل.



١٧) قاموس السرديات، م س، ص٩٠، ٩١.

انتحـار الحـواس، وتحـولات الواقـع

قراءة في مجموعة "طارق ليل الظلمات" لمحمد حافظ رجب

محمد عطية محمود

"إنَّ الأدبَ دائمًا غيرُ بَريء"
تودوروف

تتجاور كتابات "**محمد حافظ رجب**" القصصية، الداخلة في غمار عالم التجريب والتجديد في كتابة القصة القصيرة العربية المعاصرة، منذ بداياته، مع هذه النقلة الإبداعية الخطيرة والهامة والمتطورة في مشوار إبداعه، والإبداع القصصي العربي بعامة، وجنوحه إلى هذا اللون الصعب في الكتابة، بدءًا من مجموعاته: "**الكرة ورأس الرجل**" ، و"**مخلوقات براد الشاي المغلي**" ، والتي قال عنها محمد حافظ رجب في أحد حواراته: كانت صدمة الكتابات الجديدة شديدة على الأدباء والنقاد صدمة هزت استقرارهم الواهي.. فالمرحوم فريد أبو حديد اعترف في كلمة له بالثقافة الجديدة بأن إحدى قصصي مخيفة: خلفها أسرار مرعبة، أما باقي نقاد مجلة الثقافة فقد اتهموني بتعاطي الحبوب المخدرة، كما كتب ناقد (تقدمي) تحت عنوان ضخم (الكرة ورأس الرجل بين ضياع المنهج وضياع النتيجة)، كما كتب محمود أمين العالم في المصور كلمة لا بأس بها تحت عنوان (التعقيد المفتعل غربة عن الشعب والحقيقة)، كما كتب أحد صبيان التقليدية المصرية (المغرور الموهوم المبشر بسعادة الإنسانية)، كما قال يحيى حقي إن كتابته سريالية.

فالنص الأدبي، في تقدير تودوروف: **هو النص الذي يحطم القواعد النوعية، ولا يمكن أن يتقلص إلى مجرد معادلة، ومن ثم فلا يمكن وضعه ـ بصورة نهائية ـ في جنس محدد. ويذهب جوناثان كلر إلى أن الأنواع ليست مجرد فئات للتصنيف، بل مجموعات من المعايير والتوقعات التي تساعد القارئ في تحديد وظائف العناصر المختلفة في العمل الأدبي.**

ومن هذا المنطلق تبدو الكتابة الساعية إلى التمرد والتجديد، مطلبًا شرعيًا، ومجازًا لارتياد آفاق أرحب للعملية الإبداعية التي من المفترض أن تأتي كل يوم بكل ما هو جديد وجاد.

وفي إبداعات محمد حافظ رجب القصصية، ثمة عدة محاور إبداعية وإنسانية دالة على وجود الحياة بأنساق متمايزة مغايرة، تضرب في أغوار الذات البشرية التي تعاني مرارة التشظي وعبثية الوجود التي تدفع بكل النماذج البشرية إلى فعل الدخول في مستنقعات حيرتها وانشغالها المغاير بأنماط الحياة وتداعياتها، ومن ثم الانشغال بهواجسها المريضة التي تحيل الواقع المادي العادي إلى واقع عجائبي وأشد غرابة، وإمعانًا في سحرية الغموض التي تشكل هذا الواقع من منظور مغاير، ولكنه متطابق إلى حد كبير مع تلك الهواجس التي تتخذ من كافة أشكال التعبير، وأنماط التحول في الواقع المتخم بالصور والمشاهدات الخارجية، وممارسات الواقع الجديد من تقنيات حديثة قد تنطبع بها أشكال التعبير ضمنيًّا وروحيًّا، والتي تطبع آثارها على ما يتشكل من لحمة المعاناة الإنسانية التي تعانق شذوذ النفس، التي ربما عبرت عن ذاتها من خلال هذه الهواجس والأشباح التي ترتع في فضاء النفس؛ لتعلن إلى حد كبير ما يمكن أن نطلق عليه، مجازًا: "**انتحار الحواس**"، مع "**تحولات الواقع**" وصوره الجديدة وتداعياته، ومن خلال هذا التردد بين الداخل والخارج؛ لتنتج هذه الصيغة التعبيرية المغايرة، والحتمية في ذات الوقت، في محاولات مستميتة للخروج من هذه القوقعة الإنسانية بهذا النسق / الأنساق المغايرة الخارجة من رحم الحياة بما يمكن أن نسميه مجازًا بعملية الولادة القيصرية التي يجريها الكاتب بمبضع الجراح الذي يحاول استئصال / استخراج هذه الكائنات الشائهة من أغوار الذات إلى فضاء الحياة/ الكتابة الرحيب، بالانعطاف المستمر نحو مستجدات الحياة الحديثة، والتي تعود محبطة إلى بداوتها وشراستها داخل النفس البشرية، ومن خلال النماذج الدالة في إبداع الكاتب القصصي، الساعي دومًا في مضمار التجريب الجريء، والمناوئ لحالة السكون أو الكمون التي قد تنتاب عملية الكتابة سواءً بكلاسيكيتها، أو تقليديتها، وارتياد غمار المغامرة الإبداعية الإنسانية بشكل مفارق، مشاغب، جريء، يلعب على التشكيلات اللغوية الممتزجة بروح السخرية والانقلاب على الواقع من خلال نسق مغاير، لما يمكن أن تكون عليه عملية التخييل السردي/ النفسي، اتساقًا مع اللا معقول الذي تعج به النفس، والذي قد تثيره في الغالب هذه الأنساق السرد/ قصصية..

ثمة انحياز واضح لتلك الفكـرة الطـاغية في مجموعة "**طارق ليل الظلمات**" من خلال محورين يبدوان منفصلين، ولكنهما مرتبطان بهذا السياق؛ فيأتي نموذجا: "**البحث عن ماء اللذة اللزج**"، و"**مذاق اشتهاء رائحة الشواء**" اعتمادًا على تضفير هذا الواقع المزري مع المتخيل النفسي الضارب في عبثية وجود تدفع بنموذج البطل المنهزم، كي يغوص في مستنقع ذاته الآسن بجمل

وعبارات دالة، تشير إلى حالة من حالات التشظي والانعدام، وهي تتلوى بين ثنايا النصوص لتعلن عن موت هذه الحواس أو انتحارها على مذبح الواقع، والتي تتابعها الشخصية بعيني المراقب الملاحظ، دونما القدرة على الدخول في غمار الفعل الإنساني الإيجابي، وذلك الحس المستبطن بالإحباط، كما نجد في نص "**البحث عن ماء اللذة...**":

" **شاهد بنفسه عقله وهو يتدحرج فوق درجات السلم العالي...**" ص١١

هنا يلعب المتخيل النفسي دورًا هامًّا في تصوير عملية فقد الاتزان، ومن ثم الانقياد نحو الانحدار في سلسلة من النزول أو الهبوط الذي يجعل من الشخصية كالكرة المطاطية التي لا تملك حق السيطرة على مقدراتها، وهو ما يشي أيضًا بقدرة لغوية عالية تستطيع اكتناز الكلمات واختزال العبارات لتصل إلى المعنى المراد إيصاله، وهي مما لا شك فيه ميزة من ميزات التجريب، وسمة من سماته التي تعطي مذاقًا مختلفًا للجملة القصصية المعبرة في إيجاز ووضوح ملتبس بغموض مغامر!!

"**انتهى مستقبل شاربه وسعل الرجل في داخله**" ص١١

هنا يأتي الصراع بين العجز المتمثل في معادلة الرجولة بالشارب الذي ضاعت هيبته وقيمته المعنوية، كرمز لها وكمعادل من شأنه إبراز هذه القيمة الشكلية التي تنبع من داخل دال على الفراغ وعدم احتواء المعنى المرجو للرجولة، وهي بلا شك مفارقة صارخة، وهي التي تؤدي إلى تصوير وتجسيد الزمان القاتل بتأثيره الدال في صورة صبي صغير يضاجع الحياة/ الزوجة في غيبة من الشخصية المتردية:

" **- كُفِّي عن نكاح الطفل.. سأقتلك وأقتله...**

فرت من أمامه.. تحمل قميص نومها والسروال مبتلاً.. تبعها الطفل صارخًا..

لم يتمالك نفسه.. تبوّل على نفسه وهو يبكي..

في الصباح لم يجدها.. تحسس ملابسه وجدها مبتلة قام وغيّرها..

انصرف إلى حال سبيله" ص١٦

هنا تبدو الشخصية بأزمتها ورجولتها البائدة التي فقدت ماء حياتها، ومن ثم حياتها، والذي تبدل هنا بماء التبول الذي لا يسمن ولا يغني عن رغبة مشتهاة، والدال على تبدل الحال والتباس الأمور في أوضاع عبثية عكسية دالة؛ فالصبي الصغير صار يملك ماء اللذة، في حين لم يعد الرجل يملك إلا قدرته على التبول، والتبول اللا إرادي تحديدًا، لتقع هنا لعبة التباديل والتوافيق التي يرمز بها الكاتب إلى انقلاب الأوضاع في مستوى آخر من مستويات التلقي والالتباس، إشارة إلى الارتداد إلى طفولة عاجزة تمامًا، وهي أيضًا دلالة الفقد في العنوان الذي يتماس مع جوهر القضية التي يشير إليها النص بالبنان؛ ليحلل ويفند ويطرح تداعيات حالة العجز/ الفشل، التي قدم لها بإحداثيات جديدة تلعب على وتر الحواس المفتقدة، فالحواس لا تُفقد إلا في أعقاب فشل أو هزيمة تفرضها الظروف المحيطة بغض النظر عن مسبباتها.

تلك الدلالة التي تنتقل وبقوة مع عتبة النص التالي المشتبك مع هذا النص، في "مذاق اشتهاء رائحة الشواء"، فالحاسة التي يلعب عليها النص والعنوان، هي حاسة مزدوجة فيما بين الشم، والتذوق، وإن جاء الشم هنا استيعاضًا عن التذوق ومهيمنًا عليه في ذات الوقت، دلالة أيضًا على الحرمان من الذائقة الرئيسة التي قد يتمتع بها المشتهي، وهي الأكل في حد ذاته أو النيل والتحقق بصورة أعمق، وهي الصورة/ المقابلة التي تشعل الصراع فيما بين الداخل النفسي المتخيل، والواقعي الخارجي في حركة مقاطع النص، والتي تلعب أيضًا على نفس الوتر الذي يسوق تلك الحواس كي تنزلق في دروب الحيرة والسقوط، وربما الدخول في دائرة الامتهان للذات المسرود عنها:
"**العينان سقطتا منه فوق الطريق. . تدحرجتا . . ساقهما الصبيان في الشوارع . .**" ص٢٢

حيث تفقد العينان هنا قدرتهما على التركيز والدخول في غمار عملية الإبصار، لتشكّل هذه الحاسة المبتورة أيضًا عنصر تآلف وتآزر مع انعدام حاسة التذوق والاعتماد المشوب بالحرمان من حاسة الشم القاصرة ذاتها، في حين تؤدي كل هذه العناصر إلى قمة النتائج بالشعور بالامتهان الذي يحققه فعل الصبيان في الشوارع لهاتين العينين اللتين تفقدان قدرتهما على التركيز في أفضل الأحوال، ويتكرر هنا فعل الازدراء ليتحول من (الصبي) بضميره المفرد في النص السابق إلى الضمير الجمعي هنا في (الصبيان)، للعمل على اتساع الرؤية وشموليتها، والخروج بنطاق الفضح والتعرية من الداخل إلى الخارج، لبيان مدى فداحته. وهو مما تعكسه العلاقة الملتبسة مع الحياة في صورة المرأة التي يشتهيها:

"داخل فك سمكة القرش الملتهب.. بدايتهما الشيطانية غرقًا في مجاهل المحيط.. أثمرت النظرات في سُخام البحار الجافة المحروقة المحرومة من ري الحيتان..

ـ خذني نتعانق.. نسبح معًا في بحر النوبارية.. يرتع فيه جسدي وجسدك.. بلطية ملط أكون لك لا يضرنا ثعبان الماء اللئيم" ص١٩

هنا يلعب التخييل النفسي دورًا هامًا في إبراز الحالة الجنسية المشتهاة والمتردية التي تأتي على أعتاب حالة شبقية متورطة في تداعيات الواقع الخارجي الذي يفرض طقوسه وجوه المتخم بالرغبة، والخروج من نفق الذات المكبوتة:

"في الصباح التقطته بشوكة ملتهبة.. على نار هادئة الخطى مشتعلة طول الليل.. تشويه: مائدتي أعددتها لك.. أنثى حارة أنا يا سعيد ترضيك بعد طول جوع" ص٢١

فالكاتب يستعيض بالإشارات المنبثقة من داخل الذات المحرومة، كي تلقي بظلالها على الخارجي، فتحل الزفرات الملتهبة على الوجوه لتنضح عليها بسمات الداخلي النفسي المتصارع، من خلال ردود الأفعال والسكنات والزفرات والتعبيرات الموحية الدالة على هذه الحالة من الانغماس في الشهوة، التي تمثلها عبثيًا ونفسيًا هنا الشوكة الملتهبة، وبما يتسق مع حالة انحدار/ تدحرج العيون التي غشيتها ظلمة الانغماس في الاشتهاء المريض، التي بدأ بها الكاتب نصه.

"فتافيت.. فتافيت السكر أوراق سعيد.. دفع بركات الأوراق داخل فمه.. تحت ضروسه.. دارت ماكينة الطحن اللعاب يسيل يروي البور.. ابتلع كل ما عثر عليه من بقايا السفن الغارقة في الحروب وفناطيسها..

ابتلع كل ما وجده في نشوة.. لم يحصل عليها منذ زمن بعيد..

بعد ساعة قام ممتلئًا حتى الحافة.. بصق بصقتين وتمدد على السرير" ص٢٣/٢٤

كما تبدو عملية التحقق الوهمية، التي تؤدي إلى الموات النفسي الذي يتوازى مع همدان الجسد وسكونه، من خلال المتخيل أيضًا الذي يقوم على عبثية التعامل مع المفردات الموازية لما يحدث على أرض الواقع، ومن خلال التمدد النفسي وتشعبه ليحتوي كل المفردات المادية ويهضمها بحسها النفسي الذي تُختزل فيه، ليلقي المكان الضيق هنا، وهو مكتب العمل بظلاله الضيقة لتتسع على فضاء المتخيل النفسي/ الحالة النفسية المعتركة بالداخل، وليتحول المحيط

كمتسع رحيب، إلى مياه ترعة النوبارية بمحدودية اتساعها في علاقة عكسية تبين مدى الاحتباس النفسي الذي تلعب الذات المأزومة في نطاقه.

"إنَّ الأدبَ دائمًا غيرُ بَريء".. (تودوروف)

في نص **"اقتحام كوة في الجسد الميت"**، تبدو ـ باختصار ـ مأساة امرأة تركها زوجها، وسافر من أجل تحسين سبل الحياة، والتي يصوغها الكاتب على نحو مشهدي بالغ الإيغال في تفاصيل دالة غير بعيدة عن تجسيد الحالة أو مهومة حولها، وهي الحالة/ المشهد الذي تتراوح فيه دلالات الاغتصاب الداخلية والخارجية التي تتسق مع إعلان الفضيحة/ الاغتصاب، والتي تعمق من شأن المسألة الحسية التي تصل في نهاية الأمر إلى مواتها أو انتحارها على مذبح الوجود الصعب، باستخدام ضمير المتكلم، ضمير الأزمة الفاضح لتداعيات الموقف بقسوة:
"صعدوا بسيوفهم لتمزيق لحمي.. فوق نار الشواء أوضع.. يلتهمونني في الظهيرة.. قادمون لأخذي: يغمسونني في البركة.. صنعتها ليفر الصغار.. يكفون عن صنع الضجيج.. سيضاجعني الشباب والرجال فيها.. ما أبعد الغائب عني.. يسوقونني إلى فراشه التعس.. الجسد تعفن.. منه تنبعث رائحة منفرة.. " ص٦٠

بنفس الآلية السردية، الدالة، تأتي هذه البداية المشعلة لأزمة هذه المرأة ولكن ما بين البداية الفاضحة، والتي تكرس لها بقوة دلالة مفردات العنوان الكاشفة لحالة الموات النفسي الذي يؤدي في نهاية النص إلى الموت الجسدي بهذا التكريس المأساوي لنهايتها، تبدو الحكاية مبعثرة تتمثل فيها عمليات الاغتصاب المعنوي الذي تعرضت له المرأة حتى وصلت إلى مرحلة موت الحواس، التي تمر بمراحل تلازمها فيها حاسة الشم التي تمثلها هنا رائحة العفن والشواء للحم الحي، والتي تقابلها إحالة هذه الحالة من الموات على هذا الزوج الهارب بارتحاله: **"ويلي من مخالب الكلاب.. ونباحهم من بعده.. أشتاق ماءه أغتسل فيه.. يغسلني به ألعقه حتى الثمالة..... كل ما أهفو إليه .. أراه.. ألوذ به.. يحميني.. يحمي الجدار المشروخ.. المنطرح أرضًا." ص٦١**

حيث يأتي هنا الاشتهاء كمطلب ضروري للتطهر، وإن كان بماء الرجل المفتقد، والذي تستوحشه النفس بحثًا عن معراج/ حل لأزمتها في مواجهة الحياة التي تحولت رموزها إلى كلاب تنهش في لحمها الذي مات بفعل اغتراب زوجها عنها، واستلاب المحيطين بها لها واستباحتهم

إياها، فضلاً عن مطالبها الذاتية، وحقوقها الشرعية في ارتواء، وحماية، ولجوء، وأمان. مع اعتماد الكاتب لتلك التقنية السردية شبه غير المنتظمة أو الأقرب إلى مفهوم التشظي وبعثرة الصور والاتكاء على حس المرأة بالمرارة والاستباحة التي يجابهها بها مجتمعها القاهر، وظروفها الأكثر قهرًا، من خلال استجداء وجود هذا الرجل/ الظل/ الجدار، أو الذي يقيم صلب الحائط أو الجدار المشروخ على حد تعبير الكاتب، الذي يستفيد نصه هنا من براعة التعبير مع الاختزال الذي يقدم الجملة والتفصيلة في ومضة خاطفة، لتتشكل لُحمة النسيج السردي من تلك الجمل الوامضة..

ولا شك هي ميزة من ميزات التجريب في القصة القصيرة كما أسلفنا، وكما نرى من خلال اللغة التي يعتمدها النص، لبيان استمرار الحالة الآنية وديمومتها، ومن ثم مشهديتها الصارخة التي تزيد من وطأة الإحساس بالألم وتأثر التلقي، في حركة الفعل المضارع المتكررة، من بعد الولوج في المنطقة السردية بالفعل الماضي الذي يثبت ويؤسس للقطة القصصية في قوله: (صعدوا بسيوفهم لتمزيق لحمي).. ثم يفسح المجال للمشهد أن يتحرك ويتشعب من خلال حركة الأفعال: (يلتهمونني– يغمسونني– يسوقونني– تنبعث رائحة)، اتساقًا مع واقع أليم حاضر

(يغسلني به ألعقه.. أراه.. ألوذ به.. يحميني.. يحمي الجدار المشروخ)، تمنيًا واشتهاءً لنجاة تلتمسها كنوع من استشراف الأمل في النجاة؛ حيث تلعب سرعة الإيقاع والتقافز على إحداث هذا التوتر النفسي الذي يشعل الحكاية المسرودة بفنية عالية.

الغرق المادي والمعنوي، واتساع فضاء الدلالات

تتعدد النماذج المجسدة لفضاء مكاني يكاد يكون واحدًا بسمات متعددة، وقد ينبثق من مكتب/ مكان عمل/ مجتمع وظيفي متفسخ، ولكنه خارج بظلاله نحو مجتمع كبير/ فضاء أكثر رحابة أو اتساعًا، أو دلالة على الجمع الذي يسقط الحالة على العموم والشمول، فيبدو نموذج "**المكتئب يستقل سفينة نوح**".. ويبدو الكاتب مستمرًا به ومعه، في اللعب على وتر موت الحواس الذي يستدرج كل الشخوص الذين يتعاملون مع الحياة بنمط كسر الحياء والانكشاف الذي يحول كل العلاقات المضمرة بالسوء والفحشاء إلى علاقات علنية عبثية مفضوحة تصل

إلى حد الإطاحة بالمفهوم الأسمى لهذا الحياء أو الستر، في صورة من صور الانسلاخ عن الواقع المادي الملموس إلى واقع معنوي متفسخ يتضافر ويكشف إلى حد التعري الخالص، كل سماته علانية ويعبر عنها بعمليات استباق كتصوير مستقبلي لحدث سردي متوقع حدوثه أو متخيل فيما بعد، واستنتاج واستخلاص النتائج باعتبار ما سوف يكون، وما تم ترتيبه على أساس التسارع في العملية الحياتية التي تختزل الزمن وتشظيه؛ حيث: **"يتوزع الزمن بين أزمنة مختلفة، زمن الساعة/ الحالة وتسلسله الخطي، وزمن الحياة الداخلية الذي يخضع للزمن/ السلطة سلبيًّا ولا مباليًا أو يتمرد عليه في جميع أشكال الاستعادة والاسترداد لزمن ما"** .. ومن ثم تحويله إلى كبسولة صغيرة جدًّا تنفجر في لحظة الإبداع القصصي المتوترة لتعبر فترات زمنية، ربما لاستعجال نتائج هذا التفسخ أو الفعل الفاضح الذي قد يكون مازال في طور الضمير، أو متحركًا في الدواخل البشرية المغلقة التي تنزع إلى إبراز وتجلية تأثيره رغم إرادتها، أو خروجًا عن الإطار المألوف، وإن كان بالداخل المعترك بآثامه والتي تنضح على الخارج المتزين والمتنمق والمتباهي سواء بقدسيته المزيفة وعفته الظاهرة، أو برائحة العفن التي تصدر عن جوفه المتفسخ المليء بالمرض العضال. وذلك من خلال الولوج إلى عملية الغرق بشقيها المادي والمعنوي، من جهة، ولعبة التحولات الصارخة/ الصادمة، التي تصيب المجتمع من جهة أخرى..

"صاح الرجل المكتئب ـ الممتدة حدوده بلا حدود ـ الواقف إحدى قدميه في (محطة الرمل) والأخرى فوق (قلعة قايتباي):
ـ سفينة نوح راسية في (الميناء الشرقي) من يريد أن يركبها.. من يريد؟
الأمطار تجتاح المدينة: غضب السماوات والأرض" ص ٦٧

من هنا يفتح النص، بسحرية واقعه المعنوية، بابًا للغرق العام ماديًّا بسقوط الأمطار التي تهبط لتصل بالمدينة/ المكان الخارجي المفتوح على العالم، حد الغرق الذي يتنازعه هنا الشقان: المعنوي، والمادي بجزئيته التي تختص بالمكان، كمحرك خارجي وكإطار/ خلفية لعملية الغرق المعنوي التي يعاني منها الشخوص الواقعون تحت تأثير حيواتهم وعلاقاتهم الشائهة التي يعرض لها النص سواء بمشهديته أو غوصه داخل نفوس شخوصه الذين يجمعهم فضاء داخلي ضيق هو فضاء المكتب/ المجتمع الوظيفي ولكنه متسع على خلجات النفس وأغوارها:

"لضئيل الحجم أحضروا الشاي.. في احترام متدفق وضعوه أمامه.. فكر مرة.. ثم مرة.. قرر أن يلعب.. للسوداء التي إلى جواره همس همسة:
ـ الشاي أنت اشربيه.. لا أقبل ـ أنا ـ مشروبًا من الرجل المكتئب..." ص٦٩

ليمثل الرجل المكتئب هنا رمزًا للآخر/ الملتزم الذي يمقته هؤلاء الشخوص، ممثلين هنا في شخصية ضئيل الحجم، كبير القيمة لديهم، والذي تبدو قيمته من خلال مظاهر التبجيل والتعظيم في تقديم الشاي له، بغض النظر عن ماهية ما يؤديه من عمل، قد يكون تافهًا أو غير ذي قيمة ولكنها قد تكون البيروقراطية أو الروتينية التي تجتاح هذا العالم الوظيفي، وهو ما تؤكد عليه العلاقة المتنامية على مستوى الحدث السردي، والمقطوعة على مستوى العلاقات الإنسانية التي يظهر فيها المكتئب داعيًا للنجاة من هذا الخضم من أمواج الغرق:

"فزع الرجل المكتئب هو الأخر: تخطّوه في الحياة.. تخطوه في ركوب المشروع.. دفنوه في رمل النسيان...
قال لها:
ـ سيدتي الخاطبة لي: ابحثي عن طوق أضعه حول عنقي.. كي لا أهوهو وحدي في الظلمات..
قالت:
ـ لا تصلح.. أنت زاهد.. زاهد أنت في أيام الهدير هذه..
تقاوم صنف النساء الرقيق بالهوهوة.." ص ٧١

ليبدو هنا المكتئب غريبًا على المشهد السائد، ومغايرًا لما هو متعارف عليه، ليحيله النص إلى كلب تحركه شهوته، في علاقة عكسية مع معنى الفضيلة الذي يتوارى في كلماته الداعية إلى العفة والنجاة في ذات الوقت، وهو ما يشير إلى محاولة البعد الديني المتشدد ـ من وجهة نظر المجتمع ـ في الولوج داخل إطار مجتمع قد لا يعترف بأحقية وجوده، أو يهرب منه نحو علاقات شائهة بعيدة عن قيم التطهر والعفة ومحاولات النجاة من الإثم، وهو ما يلعب عليه النص بهذه الإشارات المتواترة، والثاقبة لنسيج الواقع المتفسخ، بغض النظر عن آليات التعامل مع هذا الواقع وسمات التشدد التي تتراوح بين العادي المفترض وجوده، والمغالى فيه، وهي إشكالية أخرى مغايرة من إشكاليات التعامل مع النموذج/ النماذج الصارخة للواقع..

في "توترات شق الثعبان" نجد رصدًا متواترًا لحالة جديدة من حالات التفسخ الوظيفي/ المجتمعي التي تظاهرها عملية غرق/ مطر حقيقي يواجه/ ينتاب المجتمع، ويبعث بألسنة برودته في نفوس الشخوص المتحولة في عبثية لا تخلو منها كل المواقف التي تتبناها كل الشخوص، بحيث يمثل الثعبان هنا الحياة المدلسة نفسها، مع التأكيد على عملية التباديل اللغوية التي تشعلها تركيبة الجملة القصصية المتمايزة في كتابات حافظ رجب، عن طريق الخلخلة بغير المعقول سواء على مستوى الحدث أو على مستوى التعامل مع اللغة..

تلقي بداية النص بجملتها الدالة على الشخصية المنوط بها عملية الكشف أو المفتاح للحالة المرصودة على نحو ما يقول:

" غادر بهجت ثدي أمه مهرولاً.. ليصير رئيسًا للسكرتارية" ص٧٥

تلعب البداية الدالة، الواشية بسخرية مختلطة بالعبث عن حال الشخصية التي قفزت على منظومة العمل، رغم حنق المحيطين بها وعدم اقتناعهم، وهو ما يبرر هذه النزعة التهكمية التي يستهل بها الكاتب نصه، اتكاءً على اختزال تاريخ هذه الشخصية في جملتين تبتعدان زمنيًا في بعدهما المادي المتمثل في الواقع الثابت، بينما تقتربان معنويًا من تجسيد الحالة التهكمية الدالة على مدى القفزة التي قفزتها الشخصية في مقابل هذه النزعة التي تلعب دورًا رئيسًا في إذكاء الصراع الدائر على مدار النص بين شخوصه المتناحرة، وهو الصراع الدائر في مكان/ محيط العمل، بين تلك الشخوص التي تدخل تباعًا في فضاء المشهد القصصي، انطلاقًا من هذه الرؤية المتشابكة القائمة، والتي تتلون علاقاتها القائمة على أرض الواقع بأقنعة معنوية تظهر وجوهها الداخلية القبيحة، وعن طريق تلك العبثية المغرقة الدالة على ما ينخر في الذوات المتجاورة في هذا المحيط؛ ليكون رد الفعل المتخيل من شخصية كـ "صلاح كرموز"، على نحو:

"تناول كليته.. بنار الحشا سوّاهما..

غرس فيهما الشوكة والسكين.. مضغهما على مهل." ص٧٦

تبدو الصورة المجازية هنا دالاً على ما يمور داخل النفس البشرية المحتقنة بالغل والشر، من خلال عملية الاستبطان التي يلعب عليها الكاتب لاجترار السوء من أعماق الذات وتجليته، من خلال إبراز الجانب النفسي المرير الذي يتعارك بالداخل، تمهيدًا لاشتعال مواجهات أخرى تتصارع فيها

الشخوص من خلال أحداث خارجية كثيرة تلقي بظلالها الثقيلة على الداخل الذي فقد حواسه، ليرتع في غياهب الغيبوبة التي تعيده في كل الأحوال إلى بداوته الأولى، ورغم ذلك تعود الشخصية المفتتحة لتطفو على السطح من خلال صوتها الملتبس بين الداخل والخارج لتكون نهاية الصراع كما يأتي، من خلال الحوار والمواجهة:

"ـ كلنا إخوة يا بهجت بيه.. استلم أنت البوستة..

هزّ المقام العالي.. تناثر حوله البنيان المستريح.. تفرّق في جميع الأركان..

قال رئيس السكرتارية:

ـ أنا أستلمها أنا.. حامل أختام الملكة... حامل أزمنة الساعة الميقاتية..

منظم دقات الزمن.. تواجهني أنت بالعناد..

مد صلاح كرموز فكه المفترس.. التهمه.. وقفز إلى بحر قايتباي.." ص٧٦ـ٧٧

هنا تحدث المواجهة التي تلعب فيها التحولات الداخلية الشرسة مع ما يقابلها من الممارسات الخارجية القامعة/ المفترسة، دورًا هامًّا في تجسيد المادي بالمعنوي الضارب في النفس البشرية من خلال تلك المفردات والإحداثيات، وبحيث تسقط نبرة التعالي والشموخ التي تجابه بها لشخصية حامل ساعة ضبط وقت العمل المختلة التي يديرها هذا الموهوم بالزعامة والقيادة وامتلاك زمام الأمور، وضابط إيقاعه من خلال اللعب على وتر الزمن، كي تعلي من ذاتها أمام النظرة المفترسة المستفزة من الآخر الذي تحول في عبثية دالة ساخرة إلى فك مفترس، يقفز في الماء هروبًا أو غرقًا يلتهم الجميع لفساد منظومة عمل/ حياة تفتح الباب للعديد من الممارسات الكاشفة لعهر الحياة داخل المكتب/ المكان/ المجتمع، الذي يتفتت فيه الزمن ليصير غائمًا هلاميًّا غير محدد، وانطلاقًا دائمًا من الصراع بين الداخل والخارج، وهو ما تلعب عليه تبادلية العلاقات والأدوار بين تلك الشخوص، المضمرة في داخلها كل المقت وكل الغضب وكل مظاهر عهرها الأخلاقي الذي ربما تمثل في هذه الرغبة المستعرة بالداخل على أعقاب علاقة جنسية شاذة بين أحد أطراف الصراع؛ ليكون رد الفعل، من خلال الصورة المجازية أيضًا، على نحو:

"ارتعش صلاح كرموز.. من خلال ممرات جلده جاء الشقاء والأمطار تتزحلق بشدة تحت ملابسه.. غضبه يجعله على استعداد لمواجهتها.. يحطم رأس الثعبان.. يحول جلده إلى حذاء شمواه معتبر.. لكنه تظاهر بالتراجع إلى ما وراء ظهريهما" ص٧٨

وهو ما ينقل فضاء المشهد إلى تضمين سمة أخرى من سمات الواقع القميء المتفسخ الذي يلقي بإحداثياته الموغلة في تدليس الواقع إمعانًا في تفسخه:

"أدرك صلاح كرموز.. قال له بسذاجة تخفي ملامحه:

ـ هو أنت من البصاصين؟

خلع الثعبان جلده.. مزق جلد الحذاء المزركش الذي يلبسه" ص٨١

هنا تتبادل الأدوار والأقنعة ويصبح الكل في حزام/ نطاق الثعبان الذي يتشكل ويتلون بين الشخوص ليأخذ كل منهم دوره، ويتقمصه بقسوة، من خلال التحولات والالتفاف حول زمام الأمور، وكذا الزمن – تقنيًا – والذي يسم هذا النص من خلال هذا البعد الرمزي الذي تمثله ساعة التوقيت، أو ضبط العمل فيما سبق، وعمليات التلصص التي تشتعل في فضاء النص والمكان ونفوس الشخوص ببوليسيتها أو حاستها الأمنية المتوجسة، المترقبة لتصرفات الآخر أيًّا كان، وقسوتها الدالة على اشتعال جو الترقب والتحفز البغيض، وهي العوامل التي تشي بمدى تسمم الجو العام، وكقيمة عكسية دالة على الوقوع في فخ التفسخ الوظيفي/ المجتمعي/ الإنساني وصولاً إلى المفهوم الكوني الذي يشمل الطبيعة الإنسانية، والذي يؤسس لصورة أخرى من صور التحول وتبادل الأدوار:

"قام صلاح كرموز إلى مكتب محمود شاكر.. تناول منه السركيين:

ـ لا أنت ولا هو تدخلوا الشق.. أدخل أنا فيه..

دخل الشق.. أغلق على نفسه الباب..

وجد صلاح كرموز نفسه وقد تجمعت الغازات في بطنه.. تأوَّه بصوت مكتوم.. لم يسترح إلا بعد أن أخرج الريح في ارتياح.." ص٨٥

بهذه النهاية العبثية المغرقة في السخرية واللا جدوى، وعدمية هذا الوجود المختزن بالداخل، بعملية التفريغ الهوائي للجوف، التي أتت بها النهاية من جوف أحد المتحولين إلى ماهية الثعبان معنويًّا وماديًّا، شأنه كشأن الخارجي المادي، يبدو الربط بينها وبين البداية الكاشفة، المغرقة أيضًا في فكرة عبثية الوجود الذي يميز إيقاع الكتابة القصصية عامة لدى الكاتب، ولكنه هنا يتميز بكونه أحدث معتركًا شديد الانفتاح على فضاء الكون الغارق معنويًّا في بحر يتسع ويضيق ـ في النصوص ـ فيما بين فضائي قايتباي وترعة النوبارية، أو المعنى المتسع للبحر/ الماء، كما في العديد من النصوص، كأحد المرتكزات المكانية، والذي ربما خرج منه الكاتب إلى فضاء نص جديد هو

فضاء نص **"صمت صوت هواجس الليل"**؛ حيث يستمر دور لعبة التحولات مع تبادل الأدوار بين الغرق المعنوي والغرق المادي، والربط بين هذا النص، والنص السابق؛ فالغرق هناك غرقٌ عام، والجنس فيه مشاع على غير تخصيص..

لكن الغرق في هذا النص **"صمت.."** غرق خاص يتحول إلى عام، بحيث تأتي عملية القتل التي يدور حولها ويتكئ عليها النص، على أعتاب فلسفة عدمية يُقتل فيها الشعور والحس لحساب الشهوة المتغلغلة، فيدور النموذج الأول في فعاليات صاخبة بين الداخل والخارج تتردد ليكون الداخلي النفسي أشد اشتجارًا من الخارجي الصاخب المادي الذي يفضح أوجه النفاق والعجز.. فيما يدور النص الثاني في فعاليات صامتة على مستوى الخارج، مشتعلة أيضًا على مستوى الداخل بشكل تصاعدي ينتج حالة الجريمة التي يشترك فيها أطراف عدة، ولكلٍّ فلسفته في القتل أو إماتة الحواس..

في **"صمت صوت هواجس الليل"** يمثل العنوان أيضًا عتبة نصية بالغة الأهمية؛ حيث يجسد الكاتب للصمت صوتًا، ربما لإنطاق الشعور الميت، ومحاولة بعث الحياة فيه، إيغالاً في موت الحواس التي أتت على أعتاب حالة من الصمت أو السكوت البين عن أمور عديدة ترتع في فضاءات النفوس قبل أن تسعى على أرض المجتمع الذي يحمل وزر كل الأخطاء والخطايا الفادحة، ففلسفة القضية هنا تكمن في لا أخلاقية العلاقة المشتهاة في عتمة الليل وهواجسه التي تتحول إلى حقائق مريرة، من قبل الرجل تجاه ابنة زوجته، والتي يتردد صداها داخل ذات الرجل المترنح بشهوته الحرام المشتهاة، بضمير المتكلم الذاتي المضمر، الذي يتردد به الكاتب بين الداخل والخارج:

"ابنتها.. أشتهيها.. ماذا يمنع.. أخذت من أمها ما يكفيني"..

خطا.. خطوة.. ترنح الليل معه وهو يمسك بيده.." ص ٨٩

بحيث يلعب الاختزال هنا دورًا هامًّا أيضًا في تجسيد الحالة من خلال كلمات دالات، مع اللعب على وتر تقديم وتأخير الأفعال، واختراق الزمان والمكان اللذين يبدوان كأشباح هلامية تظاهر الحالة الإنسانية/ النصية، تتوازى وتتسق مع الأشباح النفسية التي ترتع بداخل الذوات المتفسخة:

"ترنح.. غار في الطين.. ظلمة حالكة ابتلعته.. سقط من طوله.. أراد انتشال قامته.. لم يستطع.. سيسحق ذباب العالم كله.. طبش بيديه..

ـ أنا مايهمنيش حاجة يا مرة.. كله على حماري.. هو بس اللي بيفهمني في الدنيا دي.." ص ٩١

هنا تتمادى الشخصية في السقوط مع العناد والإصرار على ارتكاب الفاحشة التي يهيئها على نحو من الهاجس المضمر والمعلن على حد سواء، من خلال صراع آخر خارجي مع الأم التي تجابه حدي محاولة خيانة الزوج لها التي تمثل زنا محارم من جهة، ومحاولة حماية ابنتها منه، وغيرتها منها كأنثى في ذات الآن، لتقع المفارقة هنا مختلطة بعنصر الالتباس في المشاعر، وهو مما يصل بالموقف القصصي الإنساني إلى أقصى حالات التعقيد.. مع تحول العضو الغريزي الذكوري، تشبيهًا ومجازًا، إلى حمار تختزل فيه مقدرات الإنسان، ومن ثم طاقته الشهوانية الحيوانية الجامحة، فهذا التحول على المستوى الجزئي في العضو الغريزي هو تحول، في مستوى أعلى، للإنسان إلى حيوان تتحكم فيه آلته وبهيميته، وهو مما يدل على عنصر آخر من عناصر الغرق المعنوي والمادي في الرذيلة التي تعد هنا نمطًا معنويًّا صرفًا يتمثل في السقوط في الوحل، اتساقًا مع موت حواس فعلي يجعل من الصراع الداخلي صراعًا خارجيًّا فظًّا لا يعترف بالضوابط والمعايير الأخلاقية، إمعانًا في الغرق في سمات التفسخ التي تأتي على أعتاب هذه السلسلة من حالات الموات/ انعدام الحس، مع حالات التحول والتبدل والالتباس التي تغرق كل الشخوص وكل العلاقات المتوازية والمتقاطعة على حد سواء، والتي ربما تماست إلى حد كبير مع شخوص وعلاقات النموذج السابق "توترات شق الثعبان"، وإن بوجود مبتسر.. لتأتي النتيجة الحتمية للصراع بالتفاف المرأة على الموقف الملتبس واستعانتها بالقوى الخارجية، الطامعة، كآلات/ معاول، تعددت أيضًا، ولعبت أدوارًا مرسومة، ليكون من شأنها القضاء على هذا العنصر الهاتك لكل أستار الحياء، ومن ثم الوقوع في براثن الجريمة وعقابها القدري:

"أنهار البحار بالدماء تفجرت.. اقتربت السكين من العنق..

اضطربت السكين عند العنق.. سارت السكين فوق العنق..

ملابسها خلعتها.. سعاد.. لم تستح.. سبحت في القنوات الحمراء وهي تفور ساخنة.. تشهق في لذة.. أرضها الرضية ترويها دماء الشقي.. اشربي يا سعاد من عين الحياة حتى ترتوي.. ما عاد الكلب يهز ذيله عاويًا.. يهددك بلعق دماء الصغيرة.." ص٩٤

لتتحول الشخصية هنا من حيز الحمار إلى الكلب الهامد الجثة، والذي تحول أيضًا نهيقه المليء بالشهوة إلى عواء فاقد القيمة، فموت مادي يتبع بلا شك موت حواسه.. ولينتقل عهر المشاعر وتدنيها والغرق في سديمية التفسخ والتحلل إلى الزوجة التي دبرت الأمر/ الجريمة، لتنتقم

لذاتها قبل أن تنتقم لبكارة ابنتها المهدرة، ثم تتخلى عن الجميع، على أعتاب نهاية أخلاقية قدرية يسوقها النص، وإن وقعت في حيز التقريرية التي أنهى بها الكاتب نصه، بما يتعارض مع نمط التجريب في هذه الجزئية/ النهاية التي ربما اتسقت مع طرائق القص التقليدي، ربما للتخلص من مأزق اشتباك الأحداث واقترابها من حيز التحقيق الجنائي لتأتي النهاية استخلاصًا أو اختزالاً لهذا التحقيق، وإن كانت تقريرية بحتة، إلا أن ما قبلها قد أنجز ماهية الصراع، وكمقدمة لما يمكن احتمال حدوثه، كجريمة، كإدانة للجميع الذين وقعوا في دائرة موت الحواس انقيادًا وجريانًا في شلالات الحياة التي تدفع بكل المتورطين بها إلى هذه الهوة السحيقة التي عبر عنها الكاتب تعبيرًا مجسدًا لروح الأفعال قبل ماديتها، ولمعنوية الأشياء قبل ماديتها، وانحدار هذه النفوس البشرية، عودة إلى بداوتها وشراستها المجبولة عليها:

" في جوال وضعوا الجثة الساخنة.. فتحي عبد الراضي: جثة مقطوعة العنق.. أشعلوا النار فيها والأرض من الدماء لم ترتوِ..." ص٩٤



حوار

(أُجري هذا الحوار يوم السبت ٩ أكتوبر ٢٠١٠م

ببيت الأستاذ محمد حافظ رجب بالمتراس)



محمد حافظ رجب
وجودي خلقته الكتابة ! !

حاوره: منير عتيبة

الطريق إليه مثل قصصه، وعر ومخوف، لكن المفاجأة تنتظرك دائمًا في النهاية. أقرب مكان إلى البيت رقم ٣٢ ش الشيخ إسماعيل بالمتراس.. هو صينية الورديان، تبعد عنه حوالي ربع ساعة مشيًا أو بسيارة، يمكن أن تستغرق وقتًا أطول بالسيارة، الصينية الواسعة على حوافها جرار بلدية "بلاليص" جميلة، لكنها مهملة، الترام يحوطها من كل جانب، رائحة سوق السمك القريبة تزكم الأنف، الزحام يجعل لا موطئ لقدم أو عجلة سيارة، من الصينية لابد أن يصحبك أحد، مرشد يعرف المنطقة جيدًا، يسير بك في شوارع متداخلة، تصل إلى ترعة النوبارية، ثم تصعد درجات سلم لرصيف مرتفع، لتدخل في بيوت قديمة، قالوا لي إنه في الدور الأول من بيت قديم يطل على ترعة النوبارية، السلالم عالية، مظلمة، كدت أنكفئ على وجهي عدة مرات، لا أرى جرسًا على الباب، طرقت الباب بيد وجلة وأنا أفكر في العودة.. هذا اللقاء كان يجب أن يحدث منذ سنوات لكنني أؤجله دائمًا، الصورة التي رسخت في عقلي لمحمد حافظ رجب لا تشجعني على لقياه، الثائر، الفوضوي، العصبي، الشتام، المهاجم لأي سبب، أو بلا سبب، صيحته الشهيرة، أو الصيحة التي نسبت إليه، نحن جيل بلا أساتذة، تؤطر هذه الصورة، عندما صدرت مجموعته القصصية "**رقصات مرحة لبغال البلدية**" كنت المسئول عن نشرها، لكنني احتفظت بها عدة أشهر دون قراءة، حتى أصدقاؤه المتحمسون له أعطوني فكرة نفرتني من قراءته، هو صعب جدًّا، لن يفهمه أحد بسهولة، أحيانًا هو لا يفهم ما يكتبه، لكنه عبقري ذكره معجم أكسفورد الأدبي كأهم مجدد في القصة القصيرة العربية في النصف الثاني من القرن العشرين. أخبرته أنني عندما تشجعت أخيرًا وقرأت المجموعة استمتعت بها جدًّا،

ولم تكن منغلقة بالقدر المأساوي الذي صوروه لي، لكنني ترددت عندما طلب مني صديقي "الدكتور هيثم الحاج علي" أن أجري معه حوارًا لملف يعده عنه لمجلة الثقافة الجديدة، وكان الصحفي الصديق عمرو رضا رئيس تحرير المجلة هو من طلب من الدكتور هيثم أن أجري الحوار، حاولت الاعتذار فلم أستطع، بعض الناس لا يمكنك أن ترفض لهم طلبًا. السيدة العجوز ذات الملامح الطيبة التي فتحت لي باب الشقة الوحيدة في الدور الأول من البيت القديم المطل على ترعة النوبارية أخبرتني أن شقة الأستاذ محمد حافظ في الدور الثاني، من أولها معلومات خاطئة.. ربنا يستر! . واصلت طريقي في ظلام السلالم، في هذه المرة، وعلى ضوء شاشة الموبايل، كان يوجد زر جرس بجوار الباب، ضغطت عليه، أضاء مصباح كهربائي أمام باب الشقة، سمعت أصواتًا قادمة، فتحت لي الباب سيدة في منتصف العمر، تضع بسرعة طرحتها على رأسها، حتى لا تتركني مدة طويلة منتظرًا، ابتسمت السيدة، شعرت بالراحة، تفضل، الحاج يتوضأ ليصلي المغرب ثم سيلتقي بك. دخلت؛ الشقة ثلاث حجرات وصالة صغيرة، حمام ومطبخ، عندما جلست في حجرة الضيوف شعرت بأنني انتقلت فجأة من العالم الخارجي الموجود به البيت إلى عالم آخر مستقل، أكثر هدوءًا ورقيًا وثقافة. شعرت بخطواته قادمة، شعرت بوجل، جاء وحده، شعره غير منسق بشكل كامل، ولحيته تأخذ راحتها على وجهه النحيل، ملابسه فضفاضة، وجسده أيضًا تحتها نحيل، وهو مثلي أقرب إلى قصر القامة، لم تأت معه ابنته؛ معلومة أخرى خاطئة: ابنته ستكون معه طوال الوقت لأنها تقوم بعبء الحوار كله تقريبًا ولا تتركه أبدًا، جاءت معه ابتسامته العريضة، التي أظهرت بخلاف الأسنان غير الموجودة والأسنان البنية أو الصفراء، أظهرت نفسًا حصلت؛ تقريبًا على كل ما ترغبه من صفاء ومصالحة داخلية. رحب بي كصديق قديم، أخبرته عن الملف الذي يعده شاب أكيد لا تعرفه لكنه "مجنون بمحمد حافظ رجب" خصوصًا أن أول بحث في أول مؤتمر يشارك فيه كان عن محمد حافظ رجب، وقف، تركني لحظات، عاد يحمل كتابًا عليه تاريخ الطبع، ٢٠٠٢م، فتح صفحة يعرفها، كان مقال هيثم الحاج علي عنه. معلومة ثالثة خاطئة: هو كثير النسيان ولا يركز. أخبرته أنني حصلت منذ عامين على جائزة إحسان عبد القدوس عن قصة مستوحاة من فكرة قصته "البطل"، وأنني أهديت قصتي إلى "محمد حافظ رجب صاحب البطل"، فلامني لأنني لم أحضر له نسخة منها، ولمت نفسي. أحضر لي بعض

المجلات التي نشرت ملفات عنه أو أجرت حوارات، بعضها قرأتها من قبل، بعضها أراه لأول مرة، تركني أتصفح وأقرأ ما أريد دون أن يقاطعني. عندما أخبرته بقصة ترددي في قراءة كتاب نشرته له، اتفقنا أنه مثل العقاد الذي لا يقرؤه الناس لأن البعض قال إنه صعب. بدأ يحدثني عن نفسه، عن تجربته الحياتية، مغامراته وحكاياته وخلافاته. قاطعته لنتفق على إطار حوارنا، لا أريد حوارًا به حكايات طريفة أو مثيرة قيلت من قبل في حوارات أخرى، وإلا كنت أخذتها من هذه الحوارات، أريد حوارًا عن الكتابة نفسها، كيف اكتشفها، وكيف كشفت ما بداخله، علاقته بالكلمة، بالشخصية التي يراها في الواقع ويقرر تحويلها إلى شخصية في قصة، ما الذي مثلته له الكتابة طوال تاريخه، في محراب الكتابة؟ والكتابة فقط كنت أريد لحوارنا أن يكون، كان يفلت مني من وقت لآخر، يدخل في سكك فرعية، يقول لي هذه السكك ستوصلك لما تريد، أو يقول لي "**معلش بعدتك عما تريد**"، وعندما يتوقف في منتصف جملة، يصمت طويلاً، يسرح بعينيه العجوزتين اللامعتين في تفاصيل السجادة، أظن أن ما قالوه صحيحًا، هو يسرح ويتوه منه خيط الكلام فلابد أن تعيده إليك، لكنني لا آخذ بالنصيحة، أنتظره حتى يعود هو بنفسه، يلتفت لي، يبتسم لي، لم أسرح منك، لكن بعض المواقف، والحكايات، والكلمات، تثير في النفس "**شغلانات جوانية**" "**أشغال داخلية**"، فكن صبورًا معي، أبتسم بدوري، معك أنا بلا شروط فلا تقلق.

الكتابة حياة ووجود

الكتابة حياة ووجود. كنت في أجمل مكان بالإسكندرية، محطة الرمل، أمامي قلعة قايتباي. من وجودي في موقعي كبائع وتأثري بالمكان وجمال المكان أو جمال البشر في المكان؛ كان تحركي من عالم الركود إلى عالم الإضافة، إضافة الجمال إلى الجمال. من البداية إلى النهاية علاقتي بالكتابة هي علاقة دم ولحم، ففي البداية تحركت لكي أكون، وبدأت الرحلة بما كان وما سيكون. الكتابة هي سبب وجودي. اكتشفت الإنسان من مكاني كبائع مراقب، واكتشفت الكتابة من نفس المكان، فأضيفت للبائع إضافة هي النظرة المتحفزة للأشياء.

الانشقاق ! !

في البداية واجهت الانشقاق بين عالم الخواجات - عالم رائع الجمال - وبين كوني في نفس الوقت عبد اللحظة، عبد المكان، أنتظر في أول الشهر عسكري البوليس ليأخذني كبائع بلا رخصة بجوار سينما ستراند. من هنا حدث ما جعلني أثور؛ أعطوني الجمال ولكن لم يعطوني الحرية. كنت أصفق عندما تقوم مظاهرة للطلبة ويسرع الخواجات إلى وضع خيش فوق العبارات الأجنبية فوق المحلات. الخواجات؛ أحبهم وأكرههم في نفس الوقت. أحبهم للمعاملة النظيفة التي يتعاملون بها، وأكرههم لأنهم الاستعمار الحقيقي. من هنا حدث الانشقاق، من هنا بدأت أكتب سلسلة مقالات بعنوان "كتاب وثوار" عن إميل زولا، ديستوفسكي، فيكتور هوجو، الشيخ محمد عبده، جمال الدين الأفغاني، كانت هذه المقالات تنشر أسبوعيًّا في مجلة الفن بالقاهرة سنة ١٩٥٤، وفي نفس الوقت بدأت أكتب قصة كل شهر في مجلة القصة القاهرية أيضًا والتي كان صاحبها ياسين سراج الدين، كانت هذه القصص عن زنوج أمريكا وزنوج كينيا وعن بشرية الحفاة في الإسكندرية. هذه الكتابة كانت هي التعويض الذي أسد به النقص الذي أشعر به، غربتي بين أجنبي يشتري مني ويبتسم لي ويضع يده فوق كتفي كصديق حميم، وأنا أبادله تلك المشاعر بإخلاص، لكن داخلي يبكي لأنني بائع معرض للبوليس وأنني تابع لسينما ستراند وتابع لرغبات مدير السينما وصاحب السينما وصاحب محل "**على كيفك**"، بالكتابة وجدت سلام الروح بين هذين الشعورين.

الكتابة الواقعية . . وأمريكا الحمقاء المطاعة ! !

سنة ١٩٥٠، بائع التسالي بمحطة الرمل، يقرأ مجلة "**أمريكا**"، يكتشف أن أمريكا تؤيد فرنسا، وفرنسا تستعمر المغرب، يقرر أن أمريكا هي المسئول الأول إذن، يكتب رسالة إلى المجلة، ينهيها بجملة "**وداعًا يا أمريكا أيتها الحمقاء المطاعة**". يأخذني البوليس إلى نقطة شريف (بجوار مركز الإسكندرية للإبداع الذي كان قصر ثقافة الحرية الذي كان نادي محمد علي)، يهددونني، يطلبون مني تغيير مكان عملي، وأنا خارج يقول لي الضابط إن مصر يجب أن تفتخر بي! رغم هذا الجنون كانت كتابتي في هذه الفترة واقعية متأثرًا بالكتاب الثوار الذين

كنت أقرأ لهم وأكتب عنهم. كانت الفكرة تأتيني كأنها انبثاق من واقع حياتي، ما أقرؤه، ما أراه، ما أشاهده في السينما، تأثرت بمعاناة زنوج أمريكا وكتبت قصة "**الأنشوطة**"، كتبت عن زنوج إفريقيا، عن جوموكياناتا، كنت متأثرًا جدًّا بالسينما، الموسيقى، الحوارات، الكاميرا، التمثيل، شحنة أسبوعية أخرج بها إلى "**الفرش**"؛ حيث أبيع التسالي (اللب والسوداني والحمص والبندق واللوز والفسدق)، أتابع ما يكتب في الصحف التي أستعيرها من أصدقائي باعة الصحف بالمحطة، تتفاعل الأشياء والمصادر والمثيرات والمؤثرات كلها مع رغباتي في الجمال واحتوائه، تكون النتيجة إخراج قصة جديدة أو مقال جديد.

أول قصة.. وإضراب رجال البوليس

كنت في التاسعة عشرة من عمري عندما كتبت أول قصة ونشرتها في مجلة القصة سنة ١٩٥٤، اسمها "**الجلباب**" عن عامل تعارك مع آخر وقطع له جلبابه، كانت أسعد فترات حياة البائع الصغير، إذ أضرب رجال البوليس عن العمل لضعف المرتبات لعدة أيام كانت هي أيامي السعيدة، تركت الفرش أخذت أتجول خلف محطة الرمل عند الغرفة التجارية، كنت أشعر بأنني ملك، غير خائف، الصراعات بداخلي كانت تهدأ، والانقسام الموجود بالنفس يروح.

عرفت بالثورة قبل الإعلان عنها

كانت مصر تغلي، وكان لي صديق ضابط مباحث اسمه يوسف فوزي، جاءني ليقول لي "**فيه حاجة حصلت**"، قلت له "**فيه إيه؟**" "**دلوقتي حيعلنوها**" "**فيه إيه؟**" "**الملك تنازل عن العرش**"، وأعلنوها بعد دقائق، قيام الثورة وتنازل الملك عن العرش. أنشأت الثورة إذاعة الإسكندرية، كان حافظ عبد الوهاب مديرًا لها، تركت له قصصي فلم يهتم بها أحد، ذهبت إليه شخصيًّا، لمته بشدة، لماذا لا تذيعون قصصي وأنا أتعامل مع صحف القاهرة؟! كنت عنيفًا جدًّا معه، وتركته ومشيت، فأذاعت لي الإذاعة قصة ذات نزعة وجودية اسمها "**رسالة إلى الله**"، أذيعت أيضًا في القاهرة من مختارات إذاعة الإسكندرية، وأذيعت من إذاعة المشرق الأدنى، كانت هذه القصة هي السبب في محاولة البحث عن أسلوب جديد للكتابة.

"رسالة إلى الله".. من سرق من؟

بعد إذاعة القصة ونجاحها، ادعى الدكتور يوسف عز الدين عيسى أنه صاحبها وأنني سرقتها منه، وكتبت صحفية اسمها ناهد الجزيزي في جريدة الجمهورية أن قصتي وقصة الدكتور يوسف منقولتان عن الروسية حتى لا تغضبه ولا تنصرني عليه، حدثت تفاصيل كثيرة في هذا الموضوع، تدخل حافظ محمود نقيب الصحفيين لنصرة الدكتور يوسف، ثم تراجع عن موقفه عندما هددته نقابة بائعي الصحف بالإسكندرية بالتوقف عن توزيع جريدته "**القاهرة**"، لكن الأهم من كل ذلك ما أثَّرت هذه التجربة على روحي الإبداعية، كان السؤال المضني: كيف يمكن أن أكتب ما لا يدعي أحد أنني سرقته منه، أو نقلته عن الروسية؟!

الفارس.. أولى قصصي الجديدة المنسية!

كنت أعمل مساعدًا لرئيس الأرشيف بالمجلس الأعلى للفنون والآداب بعد نقلي من سكرتير لجنة النثر إلى الأرشيف لعدم الرضاء عني! وفي يوم اشتكى لي رئيس الأرشيف من اجتماع حضره مع المدير العام وبعض الموظفين الآخرين، وقد حملوه جميعًا كل موبقات الوظيفة، كان لي زميل في المجلس مُقلاً في كتاباته، كنت أهمس له ببعض أفكاري ليكتبها هو، هو اسم كبير جدًّا الآن، كتب هذا الزميل قصة رئيس الأرشيف، لكنني لم أشعر فيها بالنبض الذي أريد، فكتبت أنا قصة "**الفارس**" التي نشرها فؤاد دوارة في مجلة الإذاعة، وعند عودة يوسف السباعي من أسره في سوريا بعد الانقلاب على الوحدة أعطاه المدير قصتي، فسأل يوسف رئيس الأرشيف عن القصة (يضحك حافظ رجب بشدة، لكن بلا صوت مسموع، يشرح لي مرة ومرتين ثم مرة ثالثة ليؤكد لي أن رئيس الأرشيف "**عملها على نفسه**" حقيقة وليس مجازًا، "**عملها من الأمام والخلف**" حقيقة وليس مجازًا!!) ثم سألني يوسف السباعي فقلت له إنني كاتب القصة، "**وتقصد بيها إيه؟**" "**أقصد البيروقراطية!**"سأل بشدة: "**يعني إيه بيروقراطية؟!**"ثم بزهق"والا أقولك اكتب اللي أنت عاوزه.. روح!!". في هذه القصة وجدت صوتي الخاص، أسلوبي الذي هو أنا، ما كنت أبحث عنه في كل ما كتبت من قبل ولم أكن أعرف أنني أبحث عنه، ولم أكن أعرف أننى سأجده.. بطل القصة عنده ابن كسيح،

يأتي إلى الاجتماع بابنه وابنته وقطته، يقول الرجل في الاجتماع كل ما في نفسه، وعندما يحاول أي موظف الاحتجاج عليه ينهره القط قائلاً له "اقعد!"، وانتهت القصة بأن غادر الرجل وأسرته وقطه الاجتماع بعظمة وكبرياء. هذه القصة نشرت قبل قصة **"الكرة ورأس الرجل"** التي لفتت الانتباه إلى أسلوبي الجديد، الجديد بالنسبة لي وبالنسبة للقصة العربية عمومًا، لكنها لم تكن القصة الوحيدة قبل الكرة ورأس الرجل، كانت هناك قصص أخرى، أقول لك شيئًا، أنا حزين لأن هذه القصص لا تأخذ ما تستحق من عناية نقدية، النقاد يكتفون بما هو مشهور ليتحدثوا عنه مرة ومرات، لا أحد يتعب نفسه للبحث عن المجهول أو قول جديد. في مجلة **"الرائد العربي"** الكويتية نشرت قصة قالوا عنها: هل ستكون القصة العربية بهذا الشكل في المستقبل؟ لا ندري! وفي **"المساء"** نشرت قصة **"المدية"** وقصة **"جداران ونصف"** عن رجل وامرأة يمارسان الجنس في مكان ما ثم يشعران بأن جدارين ونصف يحيطون بهما، وقصة **"شغلانة"** عن رجل لا يجد شغلاً ويقابل رجلاً أسود يلعب معه القمار، وقصة أخرى في مجلة في سوريا. كل هذه القصص قبل الكرة ورأس الرجل.

أسلوبي الجنون.. من الفكرة إلى العضل

في تلك القصص وفي الكرة ورأس الرجل ظهر الجنون! الملامح الكاملة للأسلوب، تحويل الفكر إلى عضل، هذا الأسلوب بالنسبة لي هو اكتشاف وابتكار معًا. كتابة القصة عندي بحث ونحت واستخراج ما في الأعماق، استخراج ما في أعماق اللحظة وكل اللحظات. أدهشني في هذه القصص وأنا أكتبها أنها تعطيني سرها، الشعور بالغبطة والتألق والانفجار، والرغبة في إيضاحي للمتلقي وجذبه معي إلى أشيائي، فهو في صميمي وأنا أكتب وأنا أجذبه إليّ، أريده — القارئ — مفتوحًا؛ غير محمل بأفكار مسبقة، كي ننساق إلى لحظة واحدة، أريده في حالة من العذرية لا تقل عن حالة الكاتب المكتشف نفسه. أنا ضد الغموض رغم الشهرة الغامضة التي أحاطت بعملي تدعي أنه غامض! كانت هذه الشبهة مغرضة بهدف إبعاد القارئ عني، مثلما حدث مع العقاد، وصفه بالعظمة والسمو والغموض، ليبدو وكأنك تعظم الشخص، في حين أنك تضعه وحيدًا فوق قمة جبل عال لينساه العالم هناك، كانت هذه لعبة القط والفأر التي لعبها معي جيل كامل، جيل

الستينيات، كانت بيني وبين هذا الجيل مطاردة مستمرة، كان هذا الجيل يقلدني، ولا يستطيع أن يقلدني، وأهرب من المقلدين بابتكار طرق ونقلات أخرى في الكتابة فتكون النتيجة العمل على إحجامي عن الكتابة. أما الجيل السابق الذي تحدثت باسمه، صحت باسمه، طالبت بحقوقه، فقد تركني أخوض المعركة وحدي، لم يقف معي أحد فكان لابد أن أخرج بكثير من الجراح والتدمير. أهم النقلات في تاريخي الكتابي تفجير اللغة، أي تبوح لك الكلمة بإيحاءاتها المتراكمة، والقارئ الذي يلهث يكون بسبب ضعفه هو، فيتركني إلى من يقول إنه هو الأصلي؛ حيث يظن القارئ أن كتابات من قلدوني فيها جدة في الأسلوب، وينسون أنها مجرد تقليد لي، لأن الأصل غاب أو غيب عنهم. شعرت بغربة شديدة في ذلك الوقت، محمد عبد الحليم عبد الله قدم الكرة ورأس الرجل في مجلة القصة، كتب مقدمة من أغرب المقدمات، يتقرب ويتراجع، يلهث ويقف جامدًا، يحذرني ثم يتلطف معي، وبعد أسبوع دخل غرفته السرية وكتب قصة اسمها "المسافر"، قصة الغموض كما دار في مخيلته، ونشرها فعلاً، وأشارت إليها مجلة الثقافة وقتها على أنها من أعماله الرائعة الجديدة، وهي من تأثير ما ظن أنه غموض في قصتي التي لم يفهموها وقتها. نجيب محفوظ في ثرثرته فوق النيل تجد أصابعي، وبعد توقف ثلاثين عامًا عن كتابة القصة القصيرة يدخل خمارة القط الأسود وغيرها من الأعمال القصصية التي ترتدي قبعتي. هناك من تأثروا بي مع محاولة إخفاء هذا التأثر، في عدد من مجلة القصة نشرت قصة ليوسف إدريس؛ بالحرف وبالجملة أخذ مني أشيائي!

النقد أيضًا جنون !!

النقد جنون! يحيى حقي بعدما أسفرت المعركة عن ضحايا هم أنا كتب أنني أسبق زماني بثلاثين سنة، وأنني خلصت القصة من السرد الرتيب، وكتب أن حافظ رجب قصصه معروف عنه أنه هو الذي يكتبها وأنها قصصه التي تأثر فيها بالسريالية، وفي نفس المقال كتب لنترك هذا الكاتب لقدره إما أن يعيش أو يموت، وكنت قد عدت إلى الإسكندرية، وبعد عدة أيام جاءني خطاب خاص منه يقول فيه أنا أريدك هرمًا في المجلة، أريدك علمًا في المجلة، لكن القارئ ابني وغالٍ عليّ، فأنا أراعي القارئ، ويهمني القارئ، فأنا سأتركك ترسل قصتين أو ثلاث لنختار منها!! في بداية حياتي

الكتابية كان شبح الواقعية الاشتراكية "**كرباج ملهلب**"، وكان هذا سبب قولي إن جوركي أبي! حتى كتبت قصة "**البطل**" ونشرت في مجموعة "**عيش وملح**"، وفيها بعثرت القيم التي مجدها أصحاب الواقعية الاشتراكية، وكتب فؤاد دوارة أنها أنضج من جوركي، فكتب محمود أمين العالم يهاجمني "**التعقيد المفتعل غربة عن الشعب والحقيقة**"! وكتب سامي خشبة "**الكرة ورأس الرجل ضياع المنهج وضياع النتيجة**" كان هذا سنة ١٩٦٨، وفي سنة ١٩٩٥ كتب سامي خشبة نفسه عني مقالاً بعنوان "**الأستاذ**".. سبحان الله! (طوال الحوار يردد جملة سبحان الله.. لم يعد يغضب بعنف أو يهاجم، أصبح يتعجب ضاربًا كفًّا بكف بلطف وبدون صوت، متمتمًا بالجملة السحرية، فلم يعد يطمح إلى شيء، كل المعارك تفضي إلى نفس النتيجة، وما يريده ليس هنا، ليس عندنا، ليس عند الناقد ولا الناشر ولا القارئ ولا المؤرخ ولا مانح الجوائز.. إنه عند رب هؤلاء جميعًا، وهو ما يطوي حافظ رجب نفسه عن الناس قدر الإمكان ليكون قريبًا منه قدر الإمكان). شعرت بالانفصام عن المجتمع الأدبي، والحياة الامتداد أن تكتب بتغيير، لكنه تغيير غير مفتعل بل تطوير دائم للتجربة.

أبي الذي أرعبني في الحياة والكتابة

أبي هو الشخصية التي خشيتها طوال حياتي، وتمنيت أن أكتب عنه، لكن القلم لم يطاوعني إلا بعد وفاته، كنت أشعر بخوف حقيقي وأنا أكتب عنه قصة "**الأب حنوت**" رغم يقيني أنه مات. أما الكُتَّاب الذين أحببتهم في حياتي العادية مثل برناردو شو وتشارلز ديكنز وديستوفسكي فقد ذكرت أسماءهم في قصصي لمحبتي لهم. والقصة التي أقرؤها من وقت لآخر وأشعر بسعادة لأنني كتبتها هي قصة "**عبور جسر الاختناق**"، وهي قصة رسام وشاعر معروف قابلته بعد صيحة "**جيل بلا أساتذة**" والشيوعيون يسخرون مني لأنني خرجت من الصف، لم يجد ما يقدمه لي هذا الفنان إلا مذكراته، قالوا لي هو مثلك من الجناح المتطرف، وهذه القصة من وحي مذكراته (بمناسبة الصيحة؛ أتعرف بمن كنت أفكر وهي تنفجر في وجه الجمود، كنت أفكر في "**الرابطة الثقافية للأدباء في القطر المصري**" كانت أول وآخر رابطة من نوعها، رابطة ثقافية كل أعضائها من الباعة والمستخدمين في محلات محطة الرمل، كنت وقتها مازلت بائعًا في

الإسكندرية، كان رئيس الرابطة صبيًّا مصورًا أصبح فيما بعد مسئولاً سياسيًّا بحزب كبير، ومعه بائع هريسة اسمه محمد صبحي، ومن محل "**على كيفك**" صبي اسمه إبراهيم الوردي، ومن الناحية الأخرى خادم في لوكاندة يكتب شعرًا، وعلى الرصيف معنا كناس أصبح فيما بعد من كتاب الأغنية المعروفين بالإسكندرية، هؤلاء هم المؤسسون للرابطة، كنت الوحيد بينهم الذي يكتب القصة، كلهم كانوا يكتبون الشعر والأغاني، وكنت سكرتير عام الرابطة، هؤلاء كانوا مددي فيما بعد، عندما قلت الصيحة كنت أعنيهم قبل غيرهم). أنا أكتب في أي مكان وفي أي وقت وبأي قلم وعلى أي ورق حتى ولو ورقة جرنال.

المرأة . . تفلت في الوقت المناسب!

المرأة عابثة! أنا في حاجة دائمة إليها، لكنها كحلم، تفلت في الوقت المناسب، وتظل بالداخل، في المعترك، تعبث بمكوناتي!

الابنة والحفيدة

السيدة التي فتحت لي باب بيت حافظ رجب كانت ابنته السيدة/ سامية محمد حافظ رجب، وكانت معها ابنتها ريهام محمد حافظ (اسم الأب هو نفس اسم الجد.. كما أن اسم الأب هو نفس اسم الزوج – لعبة لغوية تليق بأسرة حافظ رجب!) الابنة تعمل في شركة استثمارية بالمنطقة الحرة (لها أخت وحيدة، السيدة/ أمينة موجهة أولى تربية رياضية، ولديها ولدان عماد حمدي ومحمد حمدي)، ريهام ابنة السيدة/ سامية حاصلة على بكالوريوس ترميم آثار (ولها أخ وحيد هو إسلام)، جلستا معنا (ريهام وأمها) عندما طلبت أنا ذلك، تمنيت أن أطلب منه ألا يكون موجودًا، أن يتركهما على حريتهما، لكنني أحرجت أن أطلب ذلك. قالت الابنة هو أب طيب جدًّا فوق ما تتخيل، أحيانًا سريع الغضب، هو لا يحب عدم فهم ما يقوله، أفنى حياته كأب لي ولأختي ثم لأحفاده، قرأت له كثيرًا، أفهم ما يكتبه، لديه قدرة جميلة على تجسيد الأشياء، قراءته ممتعة وفيها إبداع كبير، ممكن الأطفال والكبار يحبونها، أحيانًا يكون فيها بعض التعقيدات وبالذات الأعمال التي بالعامية. نعم أفخر بأبي أمام زملائي، وكثيرون منهم يعرفونه وقرأوا له.

أما ريهام فهي تأخذ على جدها انطوائيته الشديدة، يعيش في حالة وحدة دائمة، لابد أن يبذل الآخرون مجهودًا للحديث معه لإخراجه منها، أما هو فلن يبذل أي جهد ليفرط في وحدته وعزلته، في كتاباته خيال جامح تظن لأول وهلة أنه لا يمكن أن يحدث لكن مع التركيز في القراءة تتأكد أنها واقعية جدًّا وتحدث في الواقع لكنه كتبها بطريقة مغايرة، فيزيد استمتاعك بها. أبي/ جدي.. هما معًا تقولان إنه لم يأخذ حقه، حقه مهدور، حصل على شهرة، وحوارات، وملفات عنه، ودراسات عن أعماله، لكننا نريد أن يعرف الناس قيمته الحقيقية، لا نريد جوائز أو فلوسًا، إنه لم يحصل على جائزة كبرى العام الماضي لمجرد أن طريقته في الكلام مع أحد منظمي ملتقى القصة لم تعجب سيادته، حتى لو أخطأ في هذا إن كان قد أخطأ، ألا يجب أن نفصل بين هذا وبين قيمة العمل الأدبي والكاتب؟ نتمنى ألا يتم تجاهله لدفنه، وألا يتم التشهير به والهجوم عليه للحصول على الشهرة الكاذبة.

دعوة مفتوحة

بعد التقاط بعض الصور لم يتركني الأستاذ أذهب هكذا، كنا قد صلينا المغرب معًا، أنا الإمام، تذكرت أستاذي العظيم الراحل خالد محمد خالد عندما كان يجعلني الإمام عندما نصلي معًا في الإسكندرية لأنه يقصر ويجمع، فصلينا العشاء أيضًا، ثم أعطاني قصة "النبي.. بيافرا.. البوذية.. ملاجئ الحرب". "هل هذه قصة جديدة؟" "لا، لكنها لم تنشر من قبل"، "هل تسمح بنشرها ضمن الملف؟" "افعل بها ما تشاء"، "هل تسمح بأن أزورك مرة أخرى؟" "هل تستطيع أن تأتي مرة أخرى؟ عرفت المكان؟" "أنا ضعيف في الجغرافيا لكن من أحضرني اليوم يمكن أن يحضرني في المرة القادمة"، "بيتي مفتوح دائمًا"، "شكرًا يا أستاذنا".

مذكرات

[illegible]

أيها الأستاذ محمد حافظ رجب

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

إبراهيم أصلان

[illegible]

عزيزي الأستاذ: [illegible]

[illegible] أقول لك

كل سنة وأنت طيب بمناسبة العيد [illegible]

لم [illegible] بمناسبة رمضان لأنه لم يكن هناك أي

سبب [illegible] . أما الآن فالسبب

هو أني فرغت من قراءة مخطوطك، [illegible]

[illegible]

[illegible] التعليم العربي الذي قرأته [illegible]

[illegible] كنت أريد أن [illegible]

[illegible]

[illegible]

من القراءة [illegible] أنت أي المؤلف [illegible] أنا [illegible]

[illegible] الفنية، لكنني أريد أن

[illegible] الأمام

ويشرق من هذا الكلام [illegible]

في قصة [illegible] وقد أعجبتني القصة

جداً [illegible] وأدركت حالة

[illegible]

لكن يا محمد يا حافظ يا رجب [illegible] القصة [illegible]

أو [illegible] على [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

وإذا لم [illegible] القراءة [illegible]

[illegible]

مع تحياتي

[illegible]

١٩٦٧/١/٤

[illegible] ١٩٩٠

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

لدى الفنان الخالد

الكاتب الكبير

الأخ الصديق/ محمد حافظ رجب

تحية تقدير واحترام

فرحت جداً بخطابك الذي أبهج قلبي

وأسعدني جداً في أيام الكرب .. وأرجو

من الله أن يديم عليك نعمة الإبداع

والعبقرية والسعادة

أعرفك بأنني أتلهف دائماً للتطلع إلى كتاباتك

وقد تركت تأثيراً عميقاً لصدقها وعمقها

وإبداعيتها ... وكتبت عنها فصولاً في مجلات

الإعلام وأدب ونقد والبيان .. وفصلاً متميزاً

أيضاً في "سبعة رواد" في كتابي الذي صدر

بالموسوعة الصغيرة "علامات التحديث في القصة

المصرية القصيرة"

وصلتني كتاباتك، وسوف أقوم بالاتصال بالأخ

محمد البساطي لعمل الإجراءات اللازمة

تحياتي

لك محبتي وتقديري

[illegible]/ محمد [illegible]

القاهرة في ٢٢/١٢/١٩٩٧

